172

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

I

NUOVA SERIE - ANNO I 1951 - GENNAIO-MARZO

LA LIBRERIA DELLO STATO - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

I

NUOVA SERIE – ANNO I 1951 – GENNAIO–MARZO

LA LIBRERIA DELLO STATO – ROMA

Nel dare inizio con questo numero alla nuova serie con cui *Palladio* riprende le sue pubblicazioni, è per noi cosa grata, prima assai che doverosa, ricordare a quanti lo conobbero, a tutti gli studiosi, infine a coloro che hanno un'interesse alle cose dell'arte, Gustavo Giovannoni il quale fu nel 1937 iniziatore della rivista, che diresse e animò per anni con la sua opera tenace e illuminata.

Di *Palladio* egli si valse per suscitare e raccogliere intorno a sè nuovo fervore di interessi per l'architettura e la sua storia, ne fece palestra a polemiche sempre sorrette da un fervido schietto amore per l'arte e per le sue espressioni, in un singolo monumento come in un complesso monumentale: e della tutela dei monumenti egli si fece assai spesso energico difensore, in opposizione a tutto quanto non fosse ispirato dall'interesse e dal rispetto per i valori eterni dello spirito.

Studioso di cultura assai vasta, conobbe a fondo il nostro patrimonio monumentale, indagò con serietà nuova di metodo problemi relativi all'architettura, quesiti strutturali e decorativi, conferendo alla storia dell'architettura dignità nuova di disciplina scientifica. La sua attività di studioso si volse con particolare interesse ad argomenti relativi all'architettura in Roma — fondamentali rimangono le sue ricerche sull'architettura di Roma antica e sui marmorari romani — ma non per ciò trascurò, e la bibliografia delle sue opere ne fa fede, gli altri settori della storia dell'architettura: chè, anzi, prediletto argomento della sua opera scientifica è la Rinascenza italiana, chiarita in alcuni suoi aspetti attraverso l'apporto di nuovi documenti e di una acuta indagine critica.

Fondatore, e direttore per lunghi anni, della prima Scuola Superiore di Architettura in Roma, curò il risorgere del « Centro studi di storia dell'architettura » al quale volle convergessero studiosi di ogni parte d'Italia; fece rifiorire l'antica Accademia di S. Luca, dotandola di nuova più degna sede; fu infine tra gli ideatori dell'Istituto di Studi Romani.

Sempre sorretto dalla sua fede nell'ideale che si era proposto, Gustavo Giovannoni seppe conseguire i maggiori più concreti risultati, mentre in lui si deve riconoscere l'iniziatore di una scuola tra le più feconde.

Palladio intende riprendere, anche se con un più ampio assunto, il programma del suo fondatore nella volontà di portare contributi quanto più possibile vasti e fattivi alla storia dell'architettura: si rivolge per ciò agli studiosi di ogni tendenza e di ogni paese perchè con la loro collaborazione vogliano far propri quel medesimo ideale e quella medesima fede.

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO I - 1951

FASCICOLO I
GENNAIO-MARZO

SOMMARIO

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1951

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. **3.070**
	ESTERO	L. **5.000**
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. **850**
	ESTERO	L. **1.400**

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

ANTICHI MONUMENTI VERONESI NEI DISEGNI PALLADIANI DI LONDRA

GIÀ NEL SUO TRATTATO *I quattro libri dell' architettura* pubblicato nel 1570 (cioè dieci anni prima della morte) il Palladio aveva accennato ad alcuni disegni " delle antichità ",[1] che dovevano illustrare altrettanti " libri ", riservati rispettivamente agli archi, ai teatri, agli anfiteatri, agli acquedotti, ai templi, alle terme, e al modo di fortificare le città e ai porti;[2] ma poi, nel suo trattato, egli si limitò a illustrare soltanto alcuni disegni di templi.[3] Tuttavia al momento della morte, secondo la testimonianza del suo primo biografo Paolo Gualdo,[4] molti altri ricordi grafici (disegni e schizzi) erano rimasti presso il senatore veneziano Giacomo Contarini " suo intrisichissimo amico ", ma all'inizio del sec. XVII se ne era smarrita ogni traccia.[5]

È certo però che una gran parte di essi (circa 350) finì nella villa Barbaro a Maser, dove nel 1720 l'inglese Lord Riccardo Burlington, ammiratore dell'architetto vicentino, potè rintracciarli e acquistarli, portandoli a Londra e sistemandoli onoratamente nella propria villa di Chiswick.[6] Egli si era proposto di pubblicarli integralmente, e anzi nel 1730 ne diede alle stampe una piccola raccolta dedicata alle terme;[7] ma poi non potè portare a compimento il suo proponimento.

Benchè nel sec. XIX della preziosa raccolta siano stati ripetutamente offerti elenchi più o meno completi, soltanto in questi ultimi anni gli illustratori delle opere del grande architetto hanno rivelato alcune singole riproduzioni; ma gran parte del ricco patrimonio è tuttora sconosciuto, specie in Italia, eccetto che a pochi studiosi che attraverso le varie fotografie hanno cercato di completare le ancora scarse notizie sulla preparazione artistica del Maestro e sulla sua attività professionale, finora sommariamente ricavata dagli altri pochi disegni posseduti dal Museo Civico di Vicenza (circa cinquanta) e dalla Biblioteca Civica di Verona (soli otto).

Soltanto ora, dopo la recente esposizione dei disegni londinesi avvenuta a Vicenza nel settembre 1949 in occasione del VI Convegno degli storici di architettura, è stato possibile trarre alcune conclusioni sicure sugli scopi propostisi dal Palladio nello studio dei monumenti antichi e sui risultati da lui raggiunti.

Già pubblicando il suo libro sui templi l'architetto affermava: " In questo libro, nel quale io dò principio alle mie antichità, et negli altri che piacendo a Iddio seguiranno, desidero che tanto maggior studio sia posto nel considerare quel poco che si dirà, et i disegni che si porranno, quanto con maggior fatica e con più lunghe vigilie io ho redutto quei fragmenti che ne sono rimasti degli antichi edificii, a forma tale che gli osservatori dell'antichità ne siano (come spero) per pigliar diletto, et gli studiosi dell'architettura possano riceverne utilità grandissima, essendo che molto più s'impari da i buoni esempi in poco tempo co'l misurarli et co'l veder sopra una piccola carta gli edificii interi e tutte le parti loro che in lungo tempo dalle parole, per le quali solo con la mente e con qualche difficoltà può il lettore venire in ferma et certa notizia di quel ch'egli legge e con molta fatica poi praticarlo ".[8]

Però, oltre a tale scopo didattico, l'architetto si propose anche di ricavare utili insegnamenti per la sua arte e il suo stile.

Benchè il Maestro non abbia studiato i monumenti antichi con l'occhio di un archeologo o di un umanista, perchè non ne aveva la preparazione necessaria e la passione, tuttavia i suoi disegni hanno anche una grande importanza dal punto di vista storico, in quanto tutti i particolari da lui riprodotti

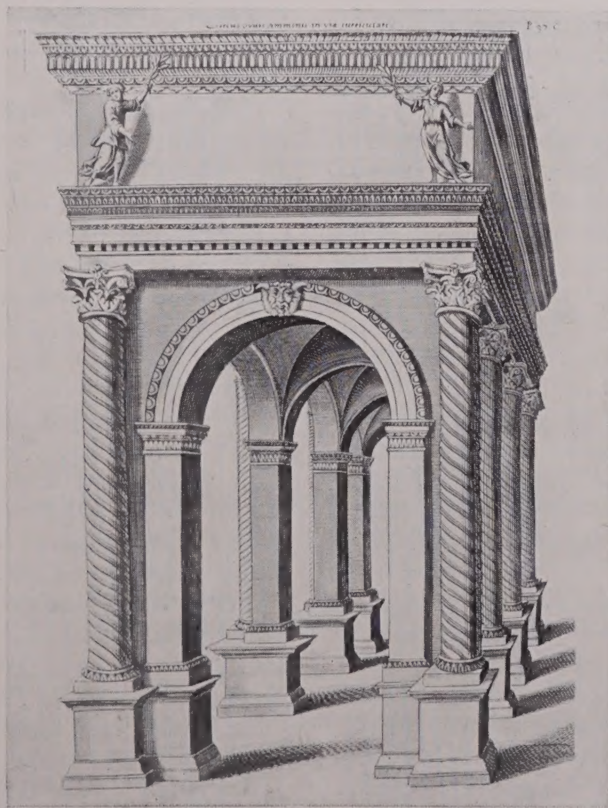


Fig. 1 - Arco di Giove Ammone a Verona (dal Caroto, *Antichità di Verona*, 1560) (*Fot. Zorzi*)

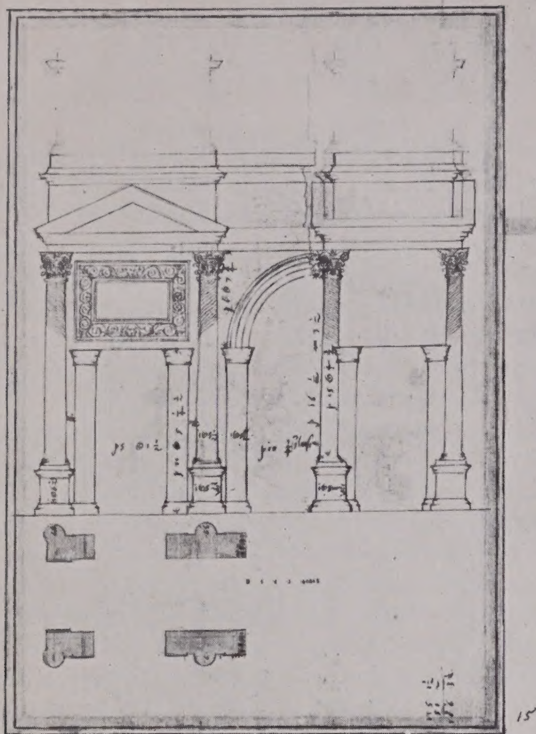


Fig. 2 - Palladio: Arco di Giove Ammone a Verona
Prospetto della metà a sinistra e profilo (*Fot. Franco*)

sono stati disegnati con rigorosa fedeltà, e quindi possono ancora essere di grande giovamento per riconoscere l'esatta struttura di alcuni elementi costitutivi dei monumenti stessi. Già a proposito dei templi (ma l'affermazione può servire anche per tutti gli altri edifici da lui riprodotti) egli dichiarava "Quanto agli ornamenti, cioè base, colonne, capitelli, cornici e cose simili non vi ho posto alcuna cosa del mio, ma sono stati misurati da me con somma considerazione da diversi fragmenti ritrovati ne' luoghi ove erano ,,.[9]

Ma anche nelle sue ricostruzioni ideali, quando egli riporta misure singole o determinate distanze, o altezze, o lunghezze, si può essere sicuri che egli le ha ricavate sul sito, e quindi occorre andare molto cauti prima di affermare che esse sono puramente immaginarie e di fantasia.

Molte volte ai margini di tali ricostruzioni egli riporta alcune misure che trovano esatta corrispondenza colla realtà. Così anche per il teatro antico di Verona alcune di tali misure che indicano le larghezze dei vari ripiani e delle terrazze delle passeggiate sopra la cavea e di quella ultima su cui è eretto il tempio, in quanto sono confermate non solo nel disegno del prospetto ma anche in quello del profilo, si debbono ritenere ricavate direttamente sul sito. Altrettanto si può dire delle altezze dell'edificio scenico, della cavea e delle gallerie di accesso alle gradinate in quanto sono riportate in tutte e due i disegni suddetti. Ma sopratutto sono archeologicamente confermati i prospetti delle due passeggiate, i cui avanzi attuali dimostrano lo scrupolo col quale il Palladio ne ha segnate tutte le caratteristiche. Perciò, secondo noi, la ricostruzione palladiana, benchè sembri di pura immaginazione, è molto più ragionata e storicamente esatta di quella del Caroto.

L'architetto, per conseguire una maggiore precisione nelle sue ricostruzioni, ne ha riprodotte quasi sempre le planimetrie, i prospetti interni ed esterni e gli spaccati "per traverso ,,, cosicchè lo studioso agevolmente ne può ricavare la visione d'assieme. Questo procedimento egli ha usato non solo per i templi di Preneste e di Tivoli e per il teatro di Verona, ma anche per tutte le terme da lui visitate e disegnate: di Agrippa, di Nerone, di Vespasiano, di Tito (Traiano), di Caracalla, di Diocleziano e di Costantino, le cui planimetrie sono state confermate anche da successivi scavi, offrendoci così la prova della accuratezza dei rilievi palladiani e della logicità delle sue ricostruzioni. In proposito possono servirci di lume le sue stesse confessioni a proposito dei templi: "Et benchè d'alcuno di loro se ne vegga picciola parte in piede sopra terra, io nondimeno da quella piccola parte, *considerate anche le fondamenta che si sono potute vedere,* sono andato conietturando quali dovessero essere quando erano intieri ,,.[10]

Circa il modo di procedere del Palladio nei suoi rilievi, pensando alle brevi visite fatte ai monumenti antichi lungo i percorsi dei suoi viaggi e durante i soggiorni romani, e dovendosi tener conto delle numerose peregrinazioni che in quei periodi fece anche fuori e lontano da Roma, si può ritenere che egli non abbia avuto molte ore del giorno a disposizione per i suoi rilievi sul sito, e quindi dovette certamente attendervi con molta sollecitudine mediante schizzi sommari e affrettati e non precisi, tranne che per le misure. Poichè però oltre a questi schizzi egli lasciò anche dei disegni tecnicamente perfetti in scala, si ricava la certezza che essi dovettero essere eseguiti in un secondo tempo, forse nella quiete della sera o della notte, onde ancora si comprendono le sue parole quando egli dichiara di avere "mostrato in figura le piante gli alzati i profili e tutti i membri degli edifici antichi aggiungendovi anche le misure giuste e vere siccome sono state da me con sommo studio misurati ,, [11] e quando aggiunge di avere poi ridotto in più accurati disegni il frutto dei suoi sopraluoghi "con maggior fatica e con più lunghe vigilie ,,. [12]

Ora queste diverse fasi del suo lavoro sono ampiamente documentate dai disegni di Verona, specialmente da quelli degli archi di Giove Ammone e dei Gavi,

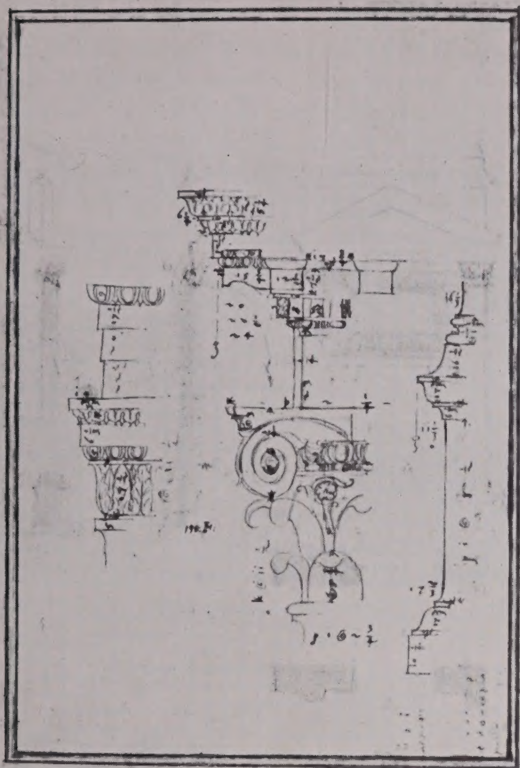


Fig. 3 - Palladio: Arco di Giove Ammone a Verona
Particolari (verso del disegno precedente) (*Fot. Franco*)

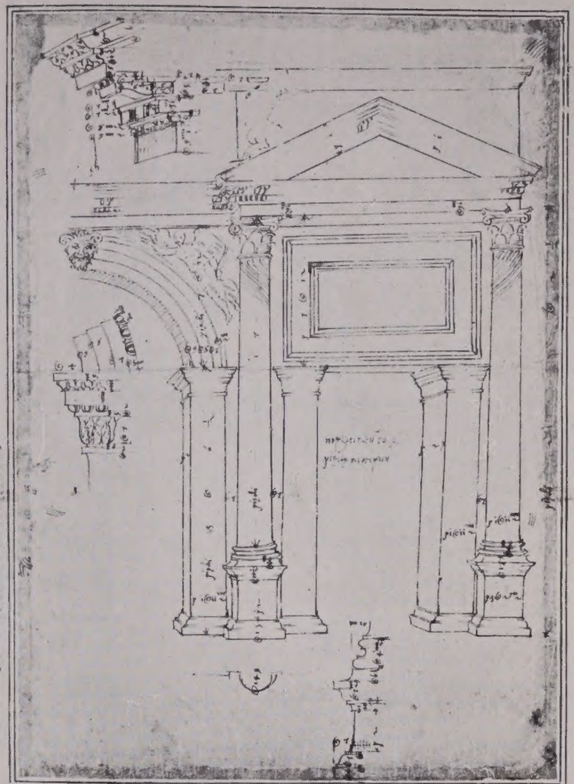


Fig. 4 - Palladio: Arco di Giove Ammone a Verona
Prospetto della metà a destra (Schizzo) (*Fot. Franco*)

conservati a Londra, in alcuni dei quali l'architetto ci ha conservato solo gli schizzi dell'insieme e dei particolari con le relative misure, mentre in altri ha riprodotto in bella copia e in scala gli stessi monumenti e gli stessi particolari, ma con segno più accurato e tecnicamente esatto. Ma gli esempi si possono trarre anche dagli schizzi e disegni londinesi di molti altri monumenti.

Limitandoci per ora alla illustrazione dei disegni di Londra riguardanti antichi monumenti veronesi, la loro importanza deriva dal fatto che essi furono eseguiti nei primi anni di attività del Palladio, e quindi costituiscono un contributo particolarmente importante per lo studio della sua formazione artistica e professionale.

Questi disegni hanno infatti una singolare prerogativa rispetto a tutti gli altri lasciatici dal Palladio, in quanto essi sono quasi tutti accompagnati e postillati da note e misure autografe.

È noto che il Maestro modificò la sua scrittura secondo le varie epoche della sua vita. Dapprima egli usò una calligrafia minuta, incisiva, quasi scolpita, accusante la sua prima professione di scultore esercitata durante la gioventù. I disegni della Porta dei Leoni e dei Portoni dei Borsari sono eseguiti con grande abilità tecnica e dimostrano un esemplare scrupolo nella riproduzione di tutti i particolari scultorei e decorativi, forse in relazione a un primitivo intendimento del loro autore di limitare sopratutto il proprio studio al rilievo delle pietre decorate e sagomate per trarne un proficuo orientamento verso l'architettura decorativa dei maestri del Rinascimento.

Accanto però a tale scrittura, usata per i disegni completi e finiti e in scala, in questo stesso periodo egli ne usò un'altra per gli schizzi più spaziata e affrettata che si deve ritenere come corrente e abituale del Maestro, in quanto in tutti gli altri suoi rilievi, anche posteriori, egli adopera la stessa grafia. Successivamente, quando l'architetto iniziò la sua consuetudine di studi e di amicizia col Trissino, cioè dopo il 1538, egli modificò ancora la sua scrittura per così dire cancellieresca (cioè per i disegni in bella copia destinati alla stampa) introducendo alcune variazioni di segni ortografici, specialmente la *e* minuscola, che egli rappresentò con una epsilon greca (ε) in armonia colle teorie del Trissino. Ma anche in questo periodo, negli schizzi, egli continuò ad usare la scrittura corrente del periodo precedente.

Infine, dopo la morte del Trissino (1550) e l'abbandono delle sue proposte ortografiche, il Palladio, anche

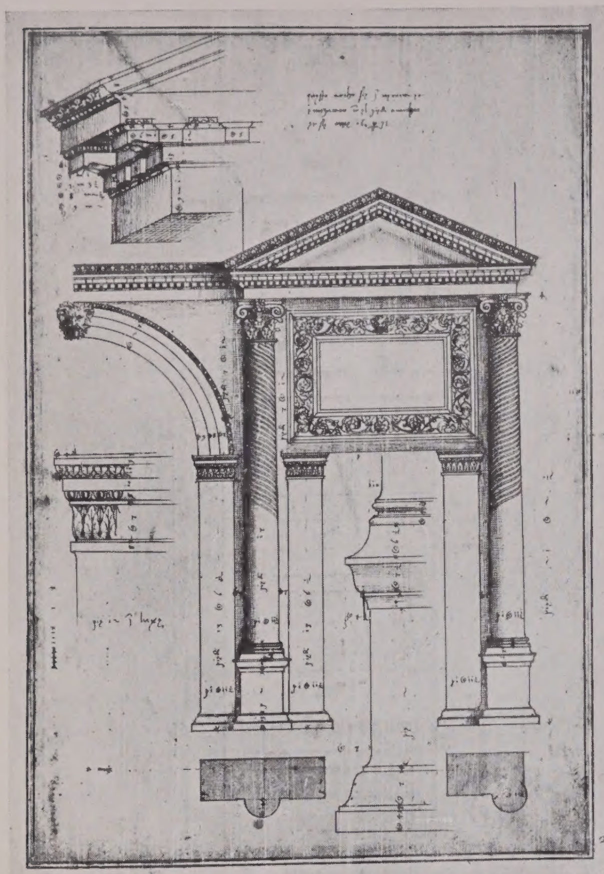


Fig. 5 - Palladio: Arco di Giove Ammone a Verona
Prospetto della metà a destra (Disegno per la stampa) (*Fot. Franco*)

in relazione alle numerose e più assillanti occupazioni derivategli dalla più intensa attività svolta dopo quello anno, che coincide colla vittoria delle logge della Basilica vicentina,[13] non ci lasciò altre prove da cui risulti una scrittura per i semplici schizzi e un'altra più accurata per i disegni finiti, ma adottò sempre una unica calligrafia, cioè quella corrente.

In base alle suddette constatazioni, si può affermare che i disegni della Porta dei Leoni e dei Portoni dei Borsari furono eseguiti prima del 1540 [14] (cioè prima della sua prima fabbrica conosciuta, la Villa Godi di Lonedo) mentre quelli degli altri monumenti veronesi, in cui è parzialmente usata la grafia trissiniana, sono da assegnare agli anni posteriori fino al 1550. In particolare i disegni degli archi di Giove Ammone e dei Gavi e del Teatro romano si debbono assegnare agli anni compresi fra il 1545 e il 1550, e nello stesso periodo dobbiamo collocare anche quasi tutti i disegni degli altri monumenti antichi rilevati sopratutto nel lungo soggiorno romano del 1546-47, restandone tuttavia esclusi alcuni eseguiti nel successivo viaggio a Roma del 1553-54 e quelli fatti in occasione della visita in Piemonte e a Nîmes nel 1566.[15]

Fra gli antichi monumenti veronesi studiati e riprodotti dal Palladio finora si conoscevano soltanto l'arco dei Gavi e la Porta dei Leoni. I disegni relativi, prima dell'ultima guerra, erano conservati presso la Biblioteca Civica di Verona, ma ora sembrano smarriti.[16]

La perdita dei disegni dell'Arco dei Gavi, tuttavia, non sembra molto grave, dato che essi furono integralmente riprodotti (con tutte le relative annotazioni autografe dello stesso architetto) in una pubblicazione del 1845.[17]

Inoltre taluno di essi fu anche riprodotto in altre pubblicazioni particolari.[18] Più grave invece è certamente la perdita dei disegni della Porta dei Leoni, in quanto essi non risultano riprodotti in altre pubblicazioni [19] e le fotografie rimasteci sono poco nitide e quindi poco decifrabili, specie nelle note autografe. Ma per fortuna ci soccorrono in proposito i disegni di questa porta conservati a Londra. Altri antichi monumenti veronesi ricordati nei disegni londinesi sono la Porta dei Borsari e l'Arena. Ma fra tutti ci sembrano particolarmente importanti i disegni di due monumenti, di cui finora non si conosceva l'esatta struttura e il completo sviluppo: l'arco di Giove Ammone e il Teatro Romano.

L'arco di Giove Ammone. - Secondo le indicazioni concordi del Canobbio, del Saraina e del Caroto, riportate dal Marconi,[20] questo arco si trovava nello attuale corso Borsari alla confluenza dell'attuale via Quattro Spade.

A mezzo dell'unica rappresentazione grafica conservataci dal Caroto (*fig.* 1) risulta che l'arco sarebbe stato quadrifronte, con le facciate principali rivolte rispettivamente verso Piazza Erbe e la Porta dei Borsari e le facciate minori rivolte alle vie laterali, le prime con tre arcate, le seconde con una sola, tutte uniformi. Ogni arcata è compresa fra colonnine tortili corinzie munite di piedistallo ed è sormontata da una ricca trabeazione dominata da alto attico a sua volta concluso da altro ricco cornicione. Il Caroto riproduce il monumento in prospettiva da uno dei lati minori e l'arcata relativa porta alla sommità, a chiave, la testa cornuta di Giove Ammone, mentre davanti all'attico sono rappresentate due figure muliebri in atteggiamento di danza, che però sembrano aggiunte dallo stesso disegnatore. I volti interni del monumento risultano a crociera. Sopra il disegno è la scritta *Arcus Jovis Ammonis in via curriculari.*

La ricostruzione del Caroto è inoltre accompagnata da alcuni particolari dell'arco, e precisamente dal profilo dell'attico, dai capitelli dei pilastri e delle colonne e dalla trabeazione.[21]

Ben diversa è invece la ricostruzione che si deve fare in base ai disegni lasciatici dal Palladio. Questi sono quattro, e si trovano tutti nel volume XII della Raccolta Burlington.

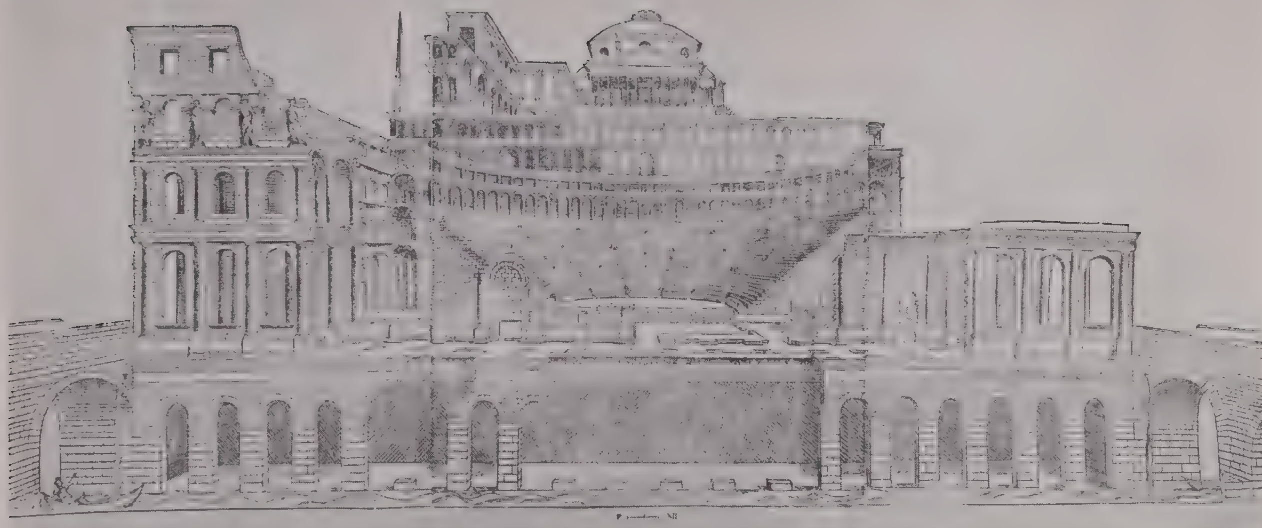


Fig. 6 - Teatro Romano di Verona secondo la ricostruzione del Caroto (*Antichità di Verona*, 1560) (*Fot. Zorzi*)

Un primo disegno (*fig.* 2) raffigura la metà a sinistra dell'arco. Essa è rappresentata sia in pianta sia nello alzato, e comprende:

a) due colonne tortili con alto piedistallo e capitelli compositi sormontati da architrave e timpano triangolare inserito in un superiore alto attico.

Altre due colonne tortili con alti piedestalli e capitelli compositi sormontati da trabeazione e timpano e superiore attico dovevano trovarsi anche a destra.

Fra le colonne tortili mediane è ricavato l'arco vero e proprio a pieno centro, la cui serraglia è costituita dalla caratteristica testa di Giove Ammone, che dà il nome all'arco (che nel disegno è disegnata solo per metà). Anche sopra l'arco centrale continua l'alto attico.

b) fra le due colonne tortili di ogni lato, sotto il relativo architrave, è aperta una minore porta compresa fra due pilastri quadrati, con capitello a foglie di acanto, alti quanto i pilastri su cui è involtato l'arco centrale, e sostenenti un grande riquadro circondato da larga cornice decorata, il tutto sotto la trabeazione corrente intorno al monumento superiormente all'arco centrale.

c) il disegno ci offre anche la visione di un fianco dell'arco, decorato dalle colonne tortili angolari, fra le quali è ricavata una minore porta eguale a quelle minori della facciata, compresa fra altri pilastri quadrati e sormontata da una vasta zona liscia senza riquadratura e cornice.

Il disegno ha anche alcune misure. Così i piedestalli delle colonne tortili sono alti piedi 1 e once 8 1/2 e larghi piedi 1 e once 2 2/3.

Le colonne sono alte piedi 15 once 4 3/4 e larghe alla base piedi 1 once 5 1/2.

I minori pilastri sono alti piedi 11 once 5 1/4 1/2 e larghi piedi 1 once 5 1/2.

L'arco di mezzo è alto piedi 16 1/2 minuti 3 1/2 e largo " piedi 10 1/4 in luse ,,.

Nel verso di questo disegno (*fig.* 3) sono riprodotti alcuni particolari dell'arco con relative misure dettagliate e precisamente (da sinistra a destra): un capitello dei minori pilastri quadrati (con misure di ogni singolo membro); un capitello composito delle colonne maggiori e relativa trabeazione (pure con misure per ogni singolo membro) e il piedestallo delle colonne maggiori (anche con misure per ogni singolo particolare).

Un terzo disegno (*fig.* 4) è uno schizzo originale a mano che raffigura la metà a destra del monumento suddetto, cioè metà dell'arco di mezzo (con la testa intera di Giove Ammone) e la parte a destra dello stesso fra le due colonne tortili laterali e comprendente la minore porta fra i pilastri quadrati e il superiore riquadro corniciato.

Anche questo disegno è costellato di misure; le quali però sono in parte diverse da quelle del disegno precedente. La ragione di tale diversità è spiegata da una annotazione autografa dello stesso architetto scritta nella luce della porta " mezurato con el piede antiquo ,,. Perciò dobbiamo credere che le misure scritte nei due primi disegni fossero in piedi vicentini. Comunque, anche in questo disegno abbiamo tutti gli elementi necessari per una esatta ricostruzione dell'arco. Infatti qui sono riprodotti alcuni particolari, e precisamente: la trabeazione sopra le porte laterali e le modanature del timpano; il capitello sopra i minori pilastri quadrati delle porte laterali e le sagome dell'arco centrale; il piedestallo delle colonne maggiori.

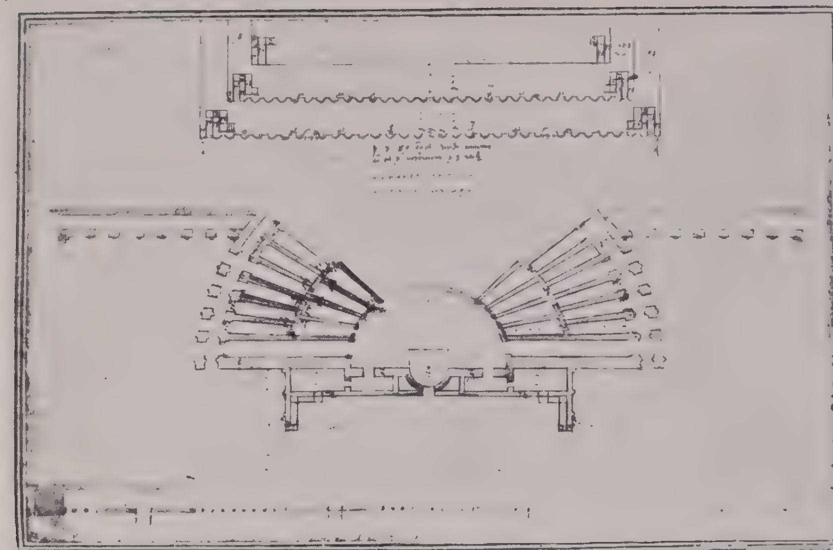


Fig. 7 - Palladio: Teatro Romano a Verona - Planimetria (*Fot. Franco*)

Un quarto disegno (*fig.* 5) raffigura la stessa metà destra del monumento, cioè metà dell'arco centrale (compresa la testa di Giove Ammone) e la porta laterale minore a destra, il tutto in bella copia e con la seguente annotazione autografa: " Questo archo sie in Verona et e mesurato con el piede anticho et sie onze 16 per pe ,,.

Anche in questo disegno sono rappresentati gli stessi particolari aggiunti nel disegno precedente, con le stesse misure, e in più, nella parte inferiore, è riprodotta la pianta di questa metà dell'arco, con le relative misure.

Da questi disegni, che denotano la diligenza e la scrupolosità con cui il Palladio rilevò questo antico monumento veronese, risulta che questo era ben diverso da quello riprodotto dal Caroto.

Infatti esso era costituito non già da semplici arcate uniformi ma da un vero e proprio monumento ornamentale con due fronti principali rispettivamente rivolte verso i Portoni Borsari e verso Piazza Erbe, e che comprendeva un'alta apertura centrale ad arco a pieno centro (per i rotabili) e due porte laterali quadrate più basse (per i pedoni). Il monumento inoltre era diviso trasversalmente da un passaggio che consentiva il suo attraversamento in senso normale alle due fronti principali.

Circa la individuazione di questo monumento non possono esistere dubbi. Uno studioso inglese, in calce al disegno *fig.* 2 ha notato: " Arch of Jupiter Verona ,,. Nelle iniziali sottoposte ci sembra di ravvisare il nome dell'architetto Fiske Kemball che si sottoscrisse anche nel disegno del Palladio (conservato pure a Londra) riproducente la casa di Raffaello in Borgo a Roma.

In base alla suddetta annotazione anche il Loukomskj, illustrando i disegni di Londra nel suo articolo pubblicato nella rivista *Palladio* e riproducendo il disegno a *fig.* 5 lo indica come " L'arco di Giove a Verona ,,. Ma non tutte le indicazioni del Loukomskj sono esatte, onde il Pane [22] recentemente ha giustamente osservato essere il Loukomskj " uso a non andar troppo per il sottile ,,. A sua volta però questo autore, riproducendo lo stesso disegno, ha errato dichiarandolo come un " rilievo dell'arco dei Gavi ,,.

Invece la individuazione fatta dal Kemball è esattissima, come si ricava anche dalla serraglia dell'arco centrale del monumento, rappresentante appunto Giove Ammone, e che ancora si conserva, benchè molto danneggiata, al Museo maffeiano di Verona, dove probabilmente, in seguito a diligenti ricerche, non è improbabile che siano riconosciuti anche altri avanzi dell'arco in esame, che ne permettano la esatta ricostruzione, come fu fatto recentemente per l'arco dei Gavi.

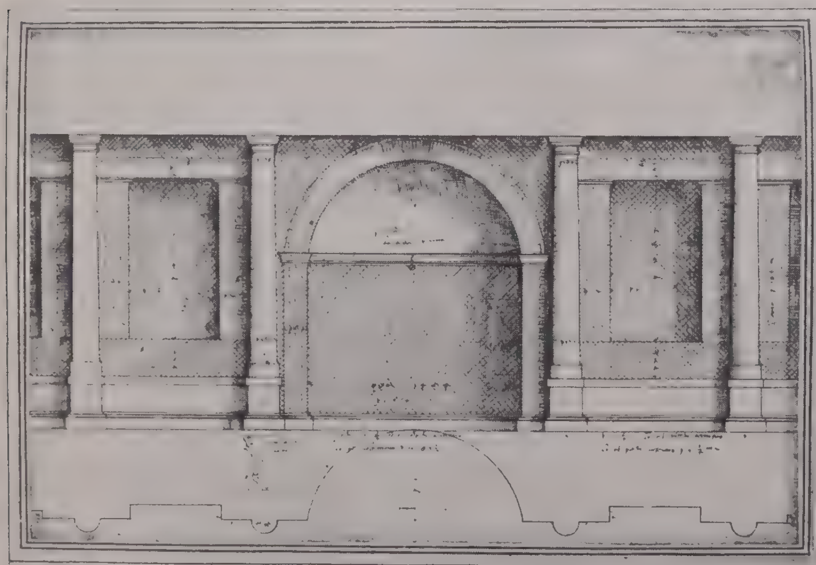


Fig. 8 - Palladio: Teatro Romano a Verona - Particolare della passeggiata inferiore (*Fot. Franco*)

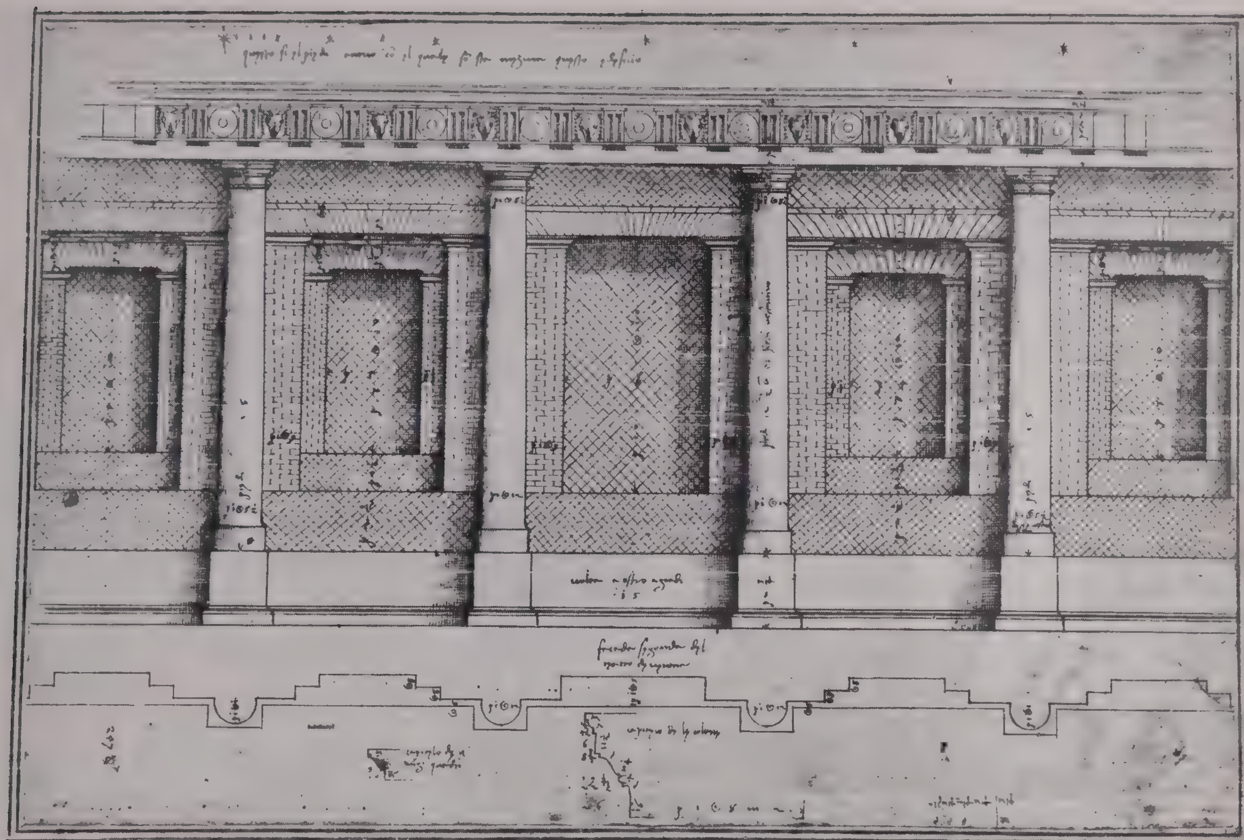


Fig. 9 – Palladio: Teatro Romano a Verona – Particolare della passeggiata superiore (*Fot. Franco*)

Il teatro romano. – Il Marconi [23] dandoci un'ampia descrizione degli avanzi di questo importante monumento afferma che il Caroto " inventò del teatro una immaginosa ricostruzione ,, (*fig.* 6). Confrontando però la ricostruzione del Caroto con i disegni che del Teatro di Verona ci diede il Palladio, si può ritenere che quella ricostruzione, per le sue evidenti somiglianze con quella dell'architetto vicentino, è basata su alcuni dati archeologici sicuri, e quindi è abbastanza giudiziosa.

Dobbiamo però aggiungere che i disegni del Palladio ci danno del monumento una visione più completa e più precisa.

Un primo disegno (*fig.* 7), che si trova nel vol. X della raccolta Burlington, riproduce gran parte della pianta, cioè le sostruzioni della cavea e la parte superiore del colle su cui è appoggiato il teatro.

Che si tratti del teatro di Verona è certificato dalla seguente annotazione autografa dello stesso Palladio nella parte superiore del disegno: " Questo teatro si e in Verona et e misurato con el piede antiquo ,,. Ma la circostanza è confermata anche da altri elementi.

Nella parte inferiore del disegno è segnato un corso d'acqua e una scritta in parte tagliata sul margine del disegno che può essere completata con le seguenti parole: " questo sie l Adige ,,.

Sopra il corso d'acqua sembra si affacci un parapetto parte in muratura e parte con balaustre. A metà delle parti murate del parapetto sono segnate quattro brevi scalette scendenti al fiume (in altro disegno, *fig.* 12, vedremo che queste scalette partivano da un loggiato sotto il livello della strada). Ai margini laterali del disegno sono visibili le fondazioni di due opere in muratura (che nel disegno *fig.* 12 vedremo essere le spalle dei due ponti fra i quali era compreso tutto lo sviluppo del monumento).

Fra il citato parapetto e la facciata dell'edificio scenico è segnato un altro muro (che dal disegno *fig.* 12 comprendiamo essere il muro interno della loggia sotto il livello della strada).

Segue un breve spiazzo e poscia si innalza la facciata del palazzo del teatro, appoggiata all'alzato del proscenio. Tale palazzo ha ai lati verso il fiume due corpi avanzati che contengono le scale per salire ai vari piani del proscenio e agli ambienti dietro lo stesso.

Il proscenio si apre sull'orchestra a mezzo di due porte laterali, mentre al centro è disegnata una piattaforma avanzata con fondo semicircolare.

Il Marconi, nella sua descrizione delle rovine del Teatro, così descrive questa parte: " Fra l'estremità meridionale del monumento e il muraglione difensivo

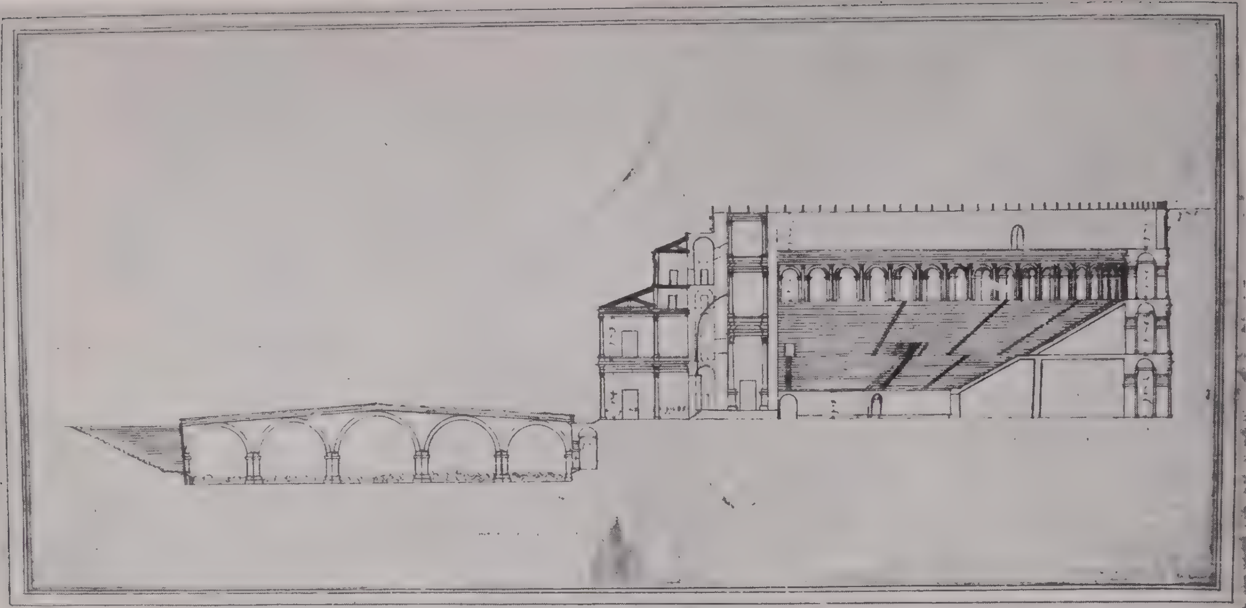


Fig. 10 - Palladio: Teatro Romano a Verona - Profilo della parte inferiore *(Fot. Franco)*

dal fiume corre solo un breve spazio che è problematico se fosse o no occupato da una strada allacciante i due ponti sulla riva sinistra... Esso è costituito da due corpi laterali sporgenti verso la cavea (i parasceni) e da una zona centrale ristretta quasi come una quinta... Della zona centrale abbiamo solo parte di un nicchione, che comincia con un andamento semicircolare ma che prima del colmo pare presenti una inversione di orientamento o piuttosto una interruzione, sì che non possiamo dire se il tratto mediano fosse rettilineo o cavo „.

Sopra la cavea, avente al basso un muro semicircolare e divisa in due meniani da una precinzione, corre all'intorno un porticato e più sopra un altro muro semicircolare (dai successivi disegni *fig.* 10 e *fig.* 12 risulta che questo muro terminale è liscio ed ha tre porte, una centrale nell'asse della scena e due a metà degli spazi laterali da cui poi si passa a un successivo ripiano del colle). Dal disegno *fig.* 10 risulta che sopra questo muro sono segnati alcuni pali, alla stessa altezza della sommità del proscenio, che evidentemente dovevano servire per stendere un telone onde riparare gli spettatori dai raggi cocenti del sole.

Ma la pianta in esame contempla anche, nella parte superiore, altre costruzioni. Il Marconi dichiara: " Il teatro non occupa tutta la ripida scarpata... esso è limitato alla parte inferiore (la galleria superiore è a quota 81) ma è legata alla vetta (cioè al culmine del colle su cui è il Castello S. Pietro) da un complesso di opere insieme utilitarie ed estetiche. Sopra la cavea le pendici ripide e rocciose sono percorse da due lunghi e vasti gradini paralleli rispettivamente a quota 99 e 104 lunghi in tutto 123 metri, larghi circa 8, intagliati nel tufo del colle, da un lato sostenuti da un muro, dall'altro costituenti due passeggiate „.

I muri di tali due passeggiate rettilinee hanno appunto le piante indicate nella parte superiore del disegno in esame.

Il muro della passeggiata inferiore ha al centro un vasto nicchione esattamente nell'asse del teatro, e altri due nicchioni a metà dei lati. Inoltre fra i nicchioni sono disegnate altre nicchie quadrate piccole e grandi alterne intervallate da mezze colonne.

Nella passeggiata superiore si nota invece un alternarsi di nicchie rettangolari maggiori e minori comprese fra altre mezze colonne.

Dal piano di ogni passeggiata al piano superiore si sale a mezzo di piccole scale praticate ai lati di ognuna.

Questi due muri delle passeggiate sopra il teatro sono riprodotti anche nella ricostruzione del Caroto.

Altri due disegni (*figg.* 8 e 9) fra quelli di Londra riproducono appunto alcuni particolari delle facciate di queste due passeggiate e precisamente quello della passeggiata inferiore, nel vol. X della raccolta Burlington, e quello della superiore, nel vol. XII della raccolta stessa.

Il primo rappresenta in pianta e in alzato un nicchione semicircolare e due nicchie quadrate laterali intervallate da mezze colonne doriche.

Nel catino della nicchia centrale l'architetto ha scritto " fazada prima „ ed ha dato le misure della mensola del volto, e inoltre quelle delle grossezze delle mezze colonne alla base e alla sommità e della larghezza da metà colonna a metà dell'altra colonna delle nicchie laterali.

In pianta è rappresentata la curvatura del nicchione centrale e la profondità delle nicchie laterali nonchè il rilievo delle mezze colonne.

Infine è rappresentato il rapporto fra il piede antico e il piede vicentino nella misura delle lunghezze dell'intercolunnio centrale e di quelli laterali.

Il disegno *fig.* 9 rappresenta invece la " fazada segonda del teatro di Verona ,, cioè la pianta e l'alzato del muro della seconda passeggiata. Anche questo disegno è costellato di misure riguardanti le nicchie maggiori e minori, i piedestalli delle mezze colonne e la trabeazione dorica. In più il disegno riproduce la disposizione dei mattoni e il disegno da essi formato a corsi rettilinei o a reticolato. Nella parte inferiore poi è il profilo del " capitello de li nigi (= nicchie) quadri ,, nonchè " il capitello dele colone ,,. Infine nella parte superiore è rappresentato il piede antico colla nota " questo sie el piede antico con el quale son sta mezura questo edeficio ,, e le relative divisioni in once e minuti.

Il Marconi, dando notizia di questi muri, così ne parla: " Verso il lato interno presentano un'opera decorativa costituita da una teoria di nicchie e di specchiature intramezzate da mezze colonne in mattoni contenenti tubi per lo scarico delle acque rivestiti o di reticolato a cubetti di tufo o di fasce di mattoni di tufo collocati su uno strato di malta tenace. L'inferiore, nella parte conservata cioè la metà occidentale, oltre alla nicchia centrale rettangolare ne ha altre due semicircolari: gli spazi interni sono divisi da mezze colonne in zone rettangolari con l'orlo a mattoni sui lati e in reticolato nelle fasce inferiori e superiori: lo specchio centrale è ulteriormente ribassato e riempito di opera a reticolato e sono limitati in alto da architravi in mattoni che dovevano impostarsi sulle colonne. La passeggiata superiore, conservata nella metà occidentale, è spezzata in quattro spazi eguali da tre nicchie rettangolari, mentre una quarta doveva trovarsi alla estremità: ogni spazio è a sua volta diviso da cinque mezze colonne in quattro specchi costituiti da una doppia riquadratura a reticolato nello zoccolo e a mattoncini nelle fiancate, con una zona interna in reticolato che si doveva appoggiare sulle colonne. Il tutto è alto circa metri 5,40 ,,.

Un quarto disegno (*fig.* 10) rappresenta lo spaccato di fianco dell'alzato di un teatro situato a destra di un ponte a cinque luci. Per quanto il disegno non porti alcuna nota di individuazione, onde finora questa non ha avuto luogo, tuttavia è evidente che il ponte è quello detto " della pietra ,, di Verona e il teatro è quello in esame.

Il palazzo verso il ponte è composto di due eguali piani sopra i quali, un po' arretrato, è un terzo piano che raggiunge quasi l'altezza del proscenio appoggiato al palazzo. Fra il palazzo e il parapetto del ponte esiste un piccolo stretto passaggio. Sotto la via è ricavato un volto affacciato sul fiume con discesa allo stesso a mezzo di pochi gradini (nel disegno *fig.* 12 il volto corrisponde a una loggia sotto il livello della strada). In corrispondenza dei due meniani della cavea e della superiore galleria sono ricavati i corridoi che portano alle gradinate e alla galleria, rispettivamente alti piedi 32 1/2, 28 1/2 e 25. Ogni arco della galleria è segnato alto piedi 20. La muraglia superiore di chiusura del teatro è alta piedi 20 1/2 o 21. Alla sommità del muro stesso è indicata una distanza di piedi 25 che doveva indicare il distacco dalla prima passeggiata.

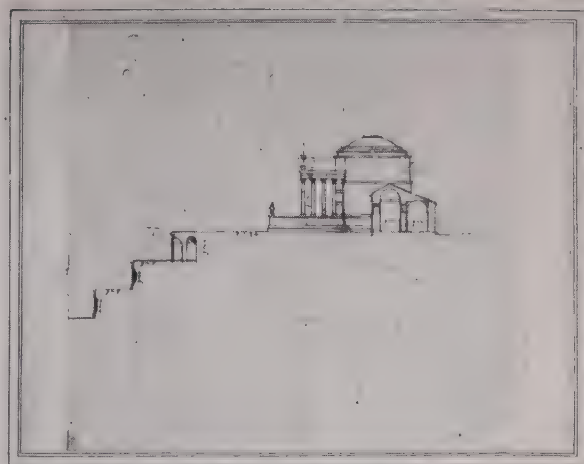


Fig. 11 – Palladio: Teatro Romano a Verona
Profilo della parte superiore e del tempio (*Fot. Franco*)

L'ulteriore sviluppo del profilo degli edifici superiori alla cavea è illustrato in un altro disegno del vol. IX della stessa raccolta di Londra (*fig.* 11) in cui si vede il fianco dei vari ripiani sopra la cavea del teatro fino alla sommità del colle (ora occupato dal Castello di S. Pietro).

Dopo il suddetto ripiano di piedi 25 alla sommità del muro che chiude il semicerchio del teatro si alza il muro della prima passeggiata, alto piedi 20 (anche nel successivo disegno *fig.* 12 tale muro è segnato alto piedi 20). Segue un successivo ripiano di piedi 25 e quindi l'alzato del muro della seconda passeggiata, alto piedi 20 (anche nel successivo disegno *fig.* 12 esso è segnato piedi 20); indi un altro ripiano di piedi 25 e poscia alcune logge alte piedi 20 (misura che si legge anche nel successivo disegno *fig.* 12 per tale muro) e infine un altro ripiano di piedi 134 sopra il quale è eretto un tempio rotondo con pronao alto piedi 25, sormontato da timpano e fiancheggiato da due poggi ornati alle estremità da statue. Un po' arretrato rispetto alla fronte del tempio è disegnato lo spaccato di una loggia larga piedi 12 con retrostanti stanze della stessa larghezza. Il culmine del tetto di questa loggia è appoggiato sotto una fascia che circonda tutto il

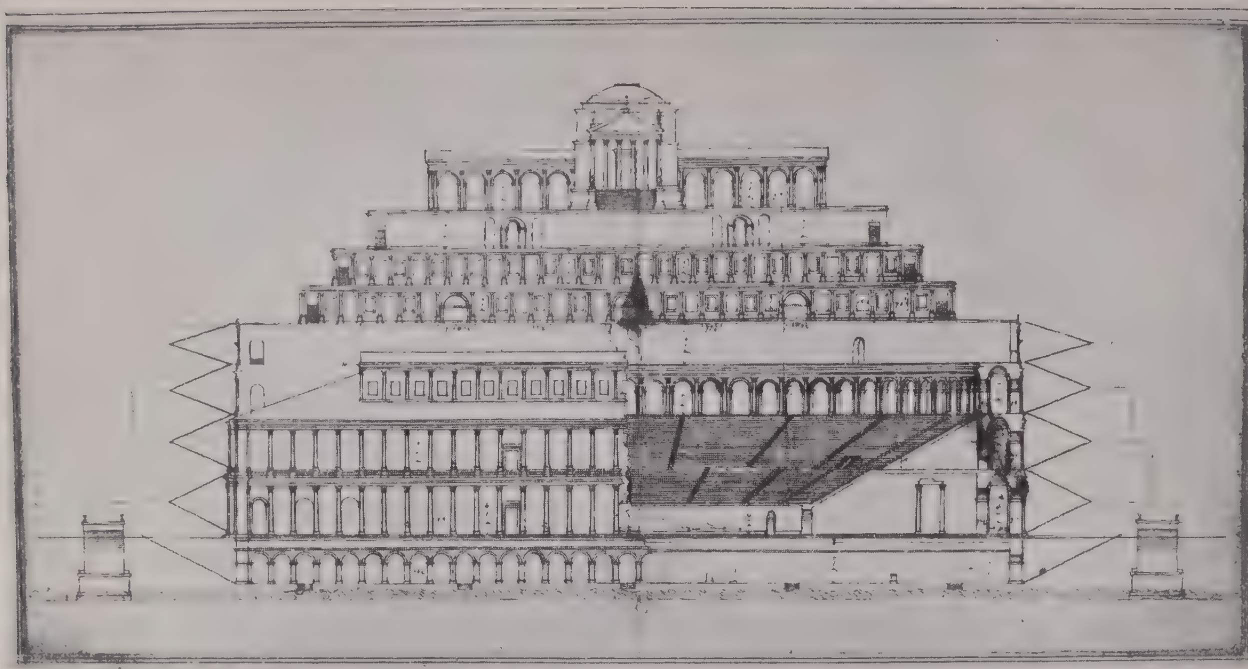


Fig. 12 - Palladio: Teatro Romano a Verona - Prospetto completo (*Fot. Franco*)

tempio all'altezza del pronao (tutti questi elementi concordano perfettamente colla facciata della parte più alta del monumento quale risulta dal disegno *fig.* 12).

Le misure dei disegni precedenti sono in parte riprodotte anche nel disegno *fig.* 12 che, nella parte inferiore, rappresenta nella metà a sinistra la facciata dell'edificio scenico verso il fiume con le arcate del loggiato sotto il livello della strada (si notino sulla destra alcuni avanzi di colonne di esso, forse disegnati dal vero) e per la metà a destra l'orchestra del teatro, le gradinate e la galleria superiore. Sopra di questa il disegno riproduce, una sopra l'altra, le facciate dei muri delle due passeggiate con i relativi nicchioni a catino e nicchie quadrangolari maggiori e minori, e, ai lati, le scale per cui si sale ai ripiani superiori. Sopra la seconda passeggiata è disegnato un altro muro liscio della stessa altezza dei precedenti, con due loggette arcuato-trabeate, e, sopra questo, un tempio centrale a cupola con vasta scalinata di accesso a un pronao esastilo sormontato da frontespizio. La scalinata è fiancheggiata da due alti poggi alle cui estremità sono due statue. Ai lati del tempio, sotto la fascia che lo circonda all'altezza dei capitelli delle colonne del pronao, sono appoggiate due loggie di cinque intercolumnii per lato.

Le scale per salire ai vari piani delle gradinate, alla galleria, al piano del muro terminale e a quello della prima passeggiata sono segnate ai lati dell'edificio, risolvendo così un dubbio anche recentemente affacciato dal Marconi. Egli infatti, concludendo la illustrazione di questo monumento, osserva: " Si tratta dunque di una complessa sistemazione monumentale del fianco del colle sviluppata nel senso dell'altezza che si unisce alle passeggiate rilevate ai lati (?) del teatro, ed è da pensare se non fosse ulteriormente integrata da vaste scalee laterali, per le quali si accedesse sia alla parte superiore della cavea che agli ambulacri superiori: questi nella parte oggi conservata non sembrano collegati fra sè e con il teatro a meno che non ci fossero piccole gradinate a sbalzo ,,.

Anche questo disegno, come i due precedenti, non porta alcun dato di riferimento utile a una individuazione. Tuttavia l'architetto Kemball ha scritto in calce la seguente annotazione: " Theatre and Naumachia at Verona ,,.

L'individuazione fatta dal Kemball merita di essere segnalata perchè essa conferma appieno che il disegno rappresenta sicuramente il Teatro romano di Verona, del resto chiaramente riconoscibile anche per la rappresentazione delle spalle dei due ponti ai lati del disegno e per il richiamo dei vari piani dell'edificio e di alcune misure già viste nei disegni precedenti.

Il Kemball ha anche dichiarato che il disegno rappresenta la scena di una " naumachia ,, in quanto è idea corrente in Verona che nel sec. XVI il tratto dell'Adige fra i due ponti servisse per eventuali " naumachie ,,. Forse vi accenna anche il Caroto nel suo disegno con la rappresentazione di un barcone navigante sull'Adige davanti al teatro, ma più distintamente vi fa riferimento il Palladio nel suo disegno del profilo del teatro (*fig.* 10) mediante la rappresentazione delle

gradinate per gli spettatori a sinistra del ponte ivi raffigurato.

Singolare poi appare nel disegno del teatro (*fig.* 12) il modo con cui il Palladio conclude superiormente la sua ricostruzione del teatro; cioè ideando di fantasia lo stesso tempio che egli ha immaginato a conclusione della ricostruzione del tempio della Fortuna a Preneste (Palestrina).

Questa conclusione si trova anche nel disegno del Caroto, ma qui essa ci sembra molto più logica e opportuna per completare la struttura e la funzionalità di un monumento che, secondo i ricordi del Saraina riportati dal Marconi, [24] doveva essere il più grande e più rappresentativo della città e che doveva perciò servire di sfondo al " decumanus maior ", attraversante la città di Verona.

Non vi è dubbio pertanto che alla luce delle suddette considerazioni la ricostruzione del Palladio, ampiamente documentata e spiegata in tutti i suoi particolari nei disegni da noi riprodotti, costituisca uno studio mirabile e una prova chiara e convincente della genialità con cui l'illustre architetto, partendo dall'esame accurato delle rovine esistenti al suo tempo, ha saputo darci una visione superba di questo importantissimo monumento, dimostrando ancora una volta la sua piena comprensione della tecnica dell'architettura romana e la sua grande abilità nel renderne vivi lo spirito e la magniloquenza.

Portoni dei Borsari. [25] – Una particolarità dei disegni dei monumenti veronesi è che in essi ogni linea contiene una leggenda scritta dallo stesso architetto colla caratteristica grafia dei suoi anni giovanili, assolutamente diversa da quella usata posteriormente quando egli illustrò i monumenti romani, da lui visitati una prima volta nell'estate–autunno del 1541, indi nello autunno del 1545 e infine nel più lungo soggiorno a Roma dal marzo–aprile 1546 al luglio 1547. [26]

Questa calligrafia giovanile, come già accennato, si nota soprattutto in alcuni disegni autografi riproducenti l'Arco dei Leoni e i Portoni dei Borsari di Verona [27] mentre per i disegni dell'Arco di Giove Ammone e del Teatro Romano, sopra illustrati, la calligrafia ha già subìto una modificazione in relazione alla familiarità dell'architetto col suo mecenate Giangiorgio Trissino e all'adozione di alcune particolarità della grafia trissiniana.

Questo dato di fatto importantissimo ci assicura che il Palladio fu a Verona anche prima del 1541 e rilevò alcuni monumenti particolarmente notevoli per le loro decorazioni e ornamentazioni, e che quindi colpirono in modo speciale la sua curiosità di artista, forse anche in relazione all'aspirazione di foggiare il suo stile a un'architettura fiorita e decorata.

D'altra parte è logico che le prime visite muovendo da Vicenza fossero dedicate ai monumenti della vicina Verona. Inoltre è evidente che egli cercò dapprima quelli più appariscenti e completi, quali erano appunto l'Arco dei Leoni e i Portoni dei Borsari (dato che l'arco di Castelvecchio — detto dei Gavi — era allora ancora in gran parte confuso nella porta omonima). La minuziosità dei rilievi e delle misurazioni anche di semplici particolari dimostrano il fine esclusivamente didattico propostosi dal giovane architetto, il quale si era proposto di ricavare da tale studio utili insegnamenti per la sua professione. I rilievi denotano già una perfetta conoscenza del disegno e della prospettiva perchè molti di essi sono rappresentati in profilo, con una notazione e rappresentazione ancora in parte scolastica, ma in cui tuttavia è distinguibile (specie nei dettagli e particolari architettonici) il desiderio di riprodurre soprattutto le pietre sagomate e i loro singoli elementi, facendo così pensare alla prima attività di scultore–tagliapietra esercitata dal giovane Andrea di Pietro, non ancora avviato definitivamente alla professione ma tuttavia curioso di scoprire le leggi delle proporzioni dell'architettura classica.

Il Palladio, quindi, procedette come un vero e proprio autodidatta, senza alcun manuale e senza altra guida che la sua curiosità di studioso e il suo intuito di artista. Anzi, del suo scrupolo di rilevatore si può avere una prova proprio dai disegni della Porta dei Leoni e dei

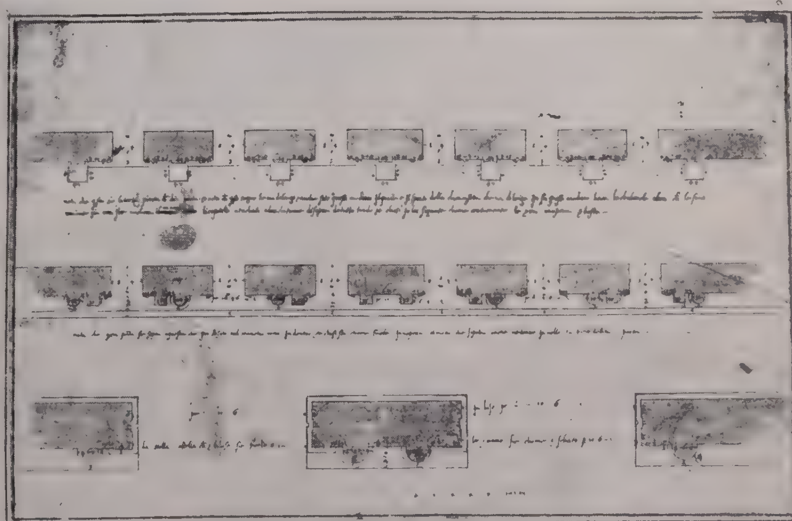


Fig. 13 – Palladio: Arco dei Borsari a Verona
Planimetria dei vari piani del prospetto (*Fot. Franco*)

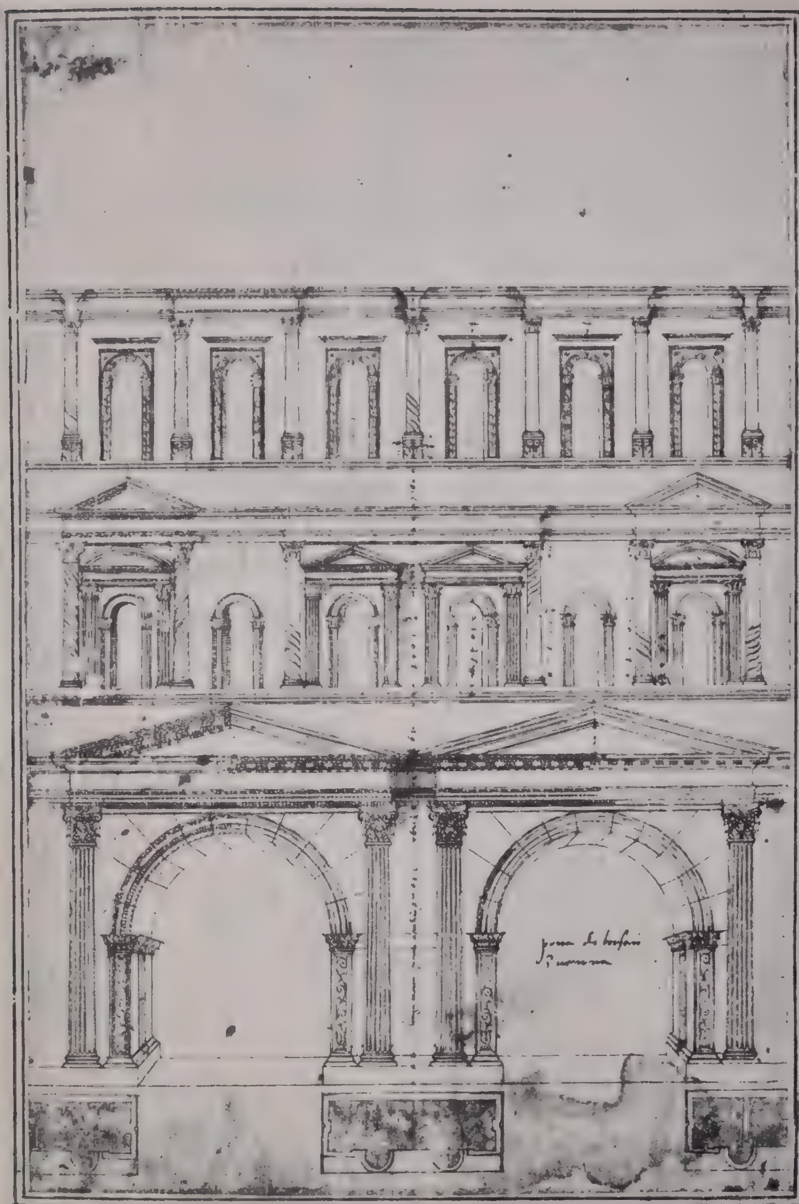


Fig. 14 - Palladio: Arco dei Borsari a Verona - Prospetto (*Fot. Franco*)

Portoni dei Borsari, che sono costellati di misure e di note (in cui è sempre da rilevare la calligrafia degli anni anteriori al 1541); mentre ad es. il Serlio si limita a dare dei disegni in scala approssimata senza misure e col solo avvertimento generico che " i membri particolari sono misurati minutamente e trasportati in forma maggiore, i quali membri sono con somma diligenza da i grandi proportionalmente trasportati ,,.[28]

Perciò, è certo che in quegli anni egli non aveva ancora visto le opere di altri trattatisti, e tanto meno il libro delle antichità del Serlio, che della Porta dei Leoni ci ha dato una rappresentazione assolutamente diversa da quella del Palladio, e della mancata riproduzione degli altri monumenti antichi veronesi molto semplicisticamente si scusa dicendo: " Di molte altre cose che sono in Verona io non tratterò per esservi delle antichità molto licentiose et massimamente l'arco trionfale dei Borsari, et per esser cosa barbara io non l'ho voluto mettere fra queste cose belle et bene intese ,,.[29]

A) Planimetria dei vari piani dei Portoni. – Fra i disegni indubbiamente autografi conservati a Londra, e precisamente al foglio 21 recto del vol. XII della raccolta Burlington, esiste uno strano disegno (*fig.* 13) che rappresenta su tre linee le planimetrie di alcune ordinanze architettoniche fra le quali sono riconoscibili alcuni grossi pilastri murati ornati anteriormente da mezze colonne e da altri minori aggetti.

Nel disegno non è alcun accenno al monumento al quale esso si riferisce nè alcuna firma autografa dell'architetto. Una annotazione in calce fatta dall'arch. Kemball dichiara, ma erroneamente, che il disegno si riferisce alla " Porta dei Leoni – Verona ,,. Invece si tratta della planimetria dei tre piani dei Portoni dei Borsari.

Per la porta in questione il Palladio dà anche una visione completa di tutta la facciata verso ponente, colla sola pianta (in basso) della parte inferiore (*fig.* 14). Ma l'architetto evidentemente ammirò anche la sapiente distribuzione dei piani superiori e il graduale arretramento degli stessi. Tuttavia egli non potè darne la rappresentazione nel disegno della facciata, già ripieno di segni, di note e di misure onde egli ritenne opportuno fare un disegno a parte per la planimetria dei tre piani.

Questo è appunto il disegno in esame. Mettendolo infatti a confronto con quello della facciata, e procedendo dal basso all'alto, si possono riscontrare le due grandi aperture dell'ordine inferiore (eguali a quelle della pianta riportata nel disegno del prospetto) e le sei aperture del I e II piano, tutte disposte come nei Portoni dei Borsari e cogli stessi ordini di mezze colonne e di pilastri.

Questo disegno ha alcune annotazioni dello stesso architetto (e quindi esso si deve riconoscere come autografo) colla speciale grafia usata nel disegno della

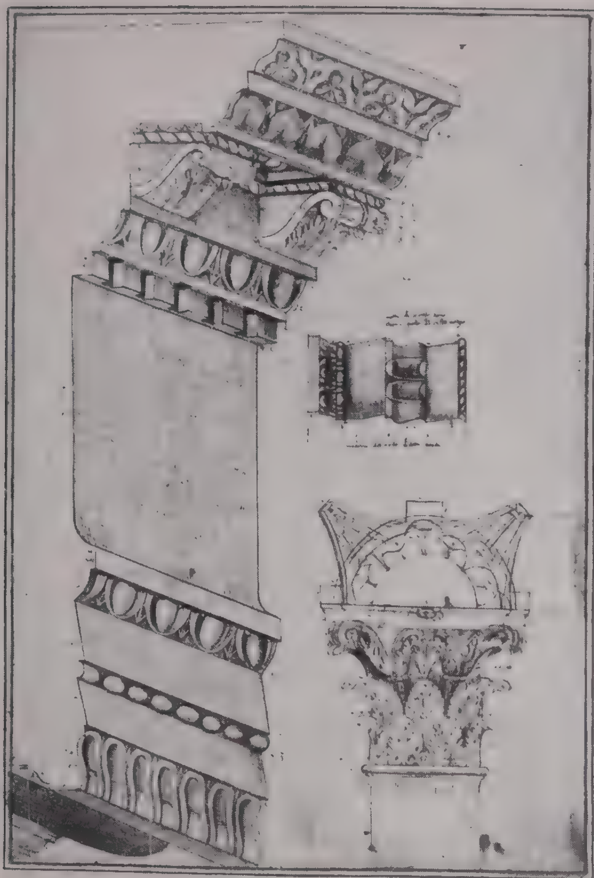


Fig. 15 – Palladio: Arco dei Borsari a Verona
Particolari (*Fot. Franco*)

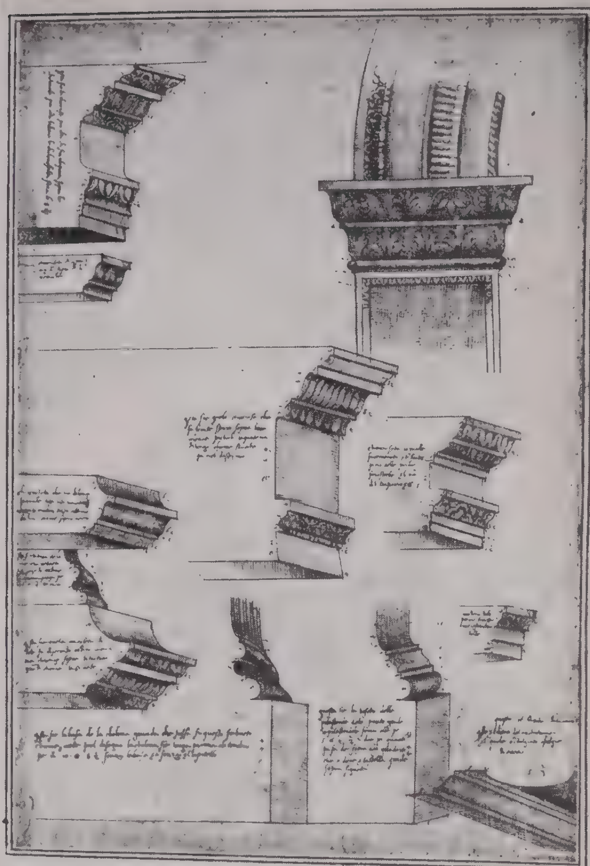


Fig. 16 – Palladio: Arco dei Borsari a Verona
Particolari (*Fot. Franco*)

facciata (onde si deve ritenere eseguito nella stessa occasione). Dal basso all'alto si possono decifrare le seguenti leggende:

Nella luce dell'arco inferiore sinistro: " Da stella a stella che è la luse sie pie 10 [30] onze I ,,.

Nella luce dell'arco inferiore a destra, su due righe: " In luse pe(piedi) N. 10 onze I — La vano sie chome è scrito pie 10 onze I ,,.

Sotto l'ordinanza del primo piano: " Nota che questa pianta sie sopra a questa che qui de soto dal mancho vivo in dentro et chosì sta chome si vede inopera al modo che si potrà vederre in nello impiedi de ditta porta ,,. [31]

E sotto l'ordinanza del secondo piano: " Nota che questa sie la terza pianta de dita porta; et nota che questo segno va di longo anche soto a questi modioni il qualle è il sporto della chorniseta va di longo; in su questi modioni hera le cholonele alte che le sono ruinate giù, ma il ce anchora in uno locho li capitelli atachati alarchitrave disopra de tuto tondo et chosi jo leo signate chome certamente le era inopera. E basta ,,.

Veramente singolare è la conclusione finale con la quale sembra che l'architetto abbia voluto accennare alla fatica fatta nell'eseguire i rilievi di questi portoni.

B) Disegno del prospetto dei Portoni. – Questo disegno (*fig.* 14) che si trova al foglio 16 recto del vol. XII della raccolta Burlington, è l'unico che il Palladio individuò colla scritta nella luce dell'arco inferiore destro " porta di borsari in Verona ,,, onde appare superflua la indicazione apposta a piedi del disegno stesso dall'architetto Kemball " Arco di Borsari at Verona ,,. [32]

Nel disegno sono segnate varie misure delle altezze dei vari piani dei portoni. In corrispondenza delle colonne maggiori inferiori è la nota autografa: " longa la colona in cima al tondino (sotto il capitello) piedi 10 onze 8 1/2,,. Il capitello è alto " onze 21 1/2 ,,. La trabeazione è alta " onze 12 ,,. Dalla trabeazione al davanzale delle finestre del I piano sono once 30. Le colonne tortili del I piano dalla base al capitello sono alte piedi 6 onze 6 3/4 e i capitelli alti once 10, mentre le finestrelle ad arco sono alte piedi 4 once 3 1/2. Il tratto fra la cornice superiore e il davanzale del II ordine è misurato in piedi 1 once 11 e le finestre del II ordine sono alte piedi 5. I piedistalli delle colonne tortili del II piano sono alti once 11 1/4.

C) Vari particolari dei Portoni. – Il verso del disegno del prospetto ha alcuni particolari che si riferiscono

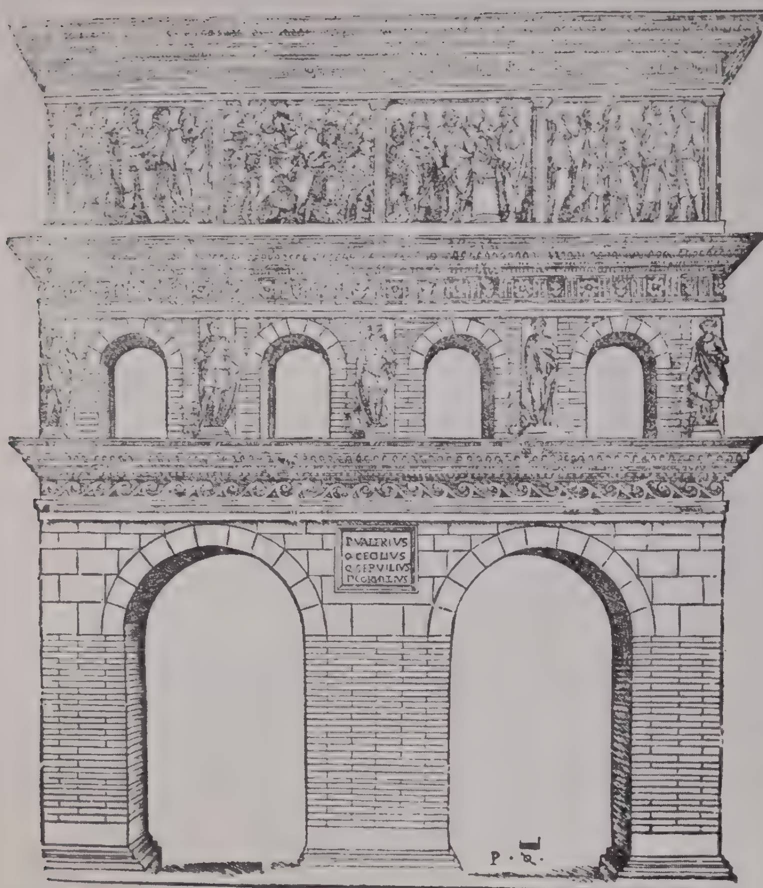


Fig. 17 – Verona: Arco dei Leoni – La porta più antica (dal Caroto) (*Fot. Franco*)

certamente allo stesso portone (*fig.* 15). Tali particolari sono il profilo della trabeazione sopra le arcate inferiori (a sinistra del disegno), nonchè la sezione e il prospetto di uno dei capitelli maggiori (a destra in basso) nonchè " il modeno del volto de ditta porta ,, colla annotazione superiore " nota che le guse (guscie) sono chome quelle del Castelvegio ,, facendo comprendere che l'architetto aveva notato eguali guscie anche nell'arco dei Gavi, anticamente detto di Castelvecchio.

Ma altri particolari di questi portoni si trovano anche nel verso del foglio 21 del vol. XII già esaminato (*fig.* 16) che, come abbiamo visto, si riferisce ai Portoni dei Borsari. Tutti i vari particolari sono illustrati dalle relative annotazioni autografe dell'architetto, e precisamente dal basso all'alto e da sinistra a destra:

Prima riga da sinistra: *a*) " questa sie la basa de la cholona grande che possa (poggia) su questo schalineto chome si vede nel disegno. La cholona sie longa in cima ali tondini pe 10 onze 8 1/2 senza la basa et senza el capitelo ,, (tale misura conferma quindi la misura riportata nel disegno del prospetto, e che si tratti delle stesse colonne risulta dalle eguali scanalature);

b) " questa sie la baseta delle pilastrade dela porta grande. Le pilastradele sonno alte pe 5 onze 4 2/4 1/2 dali sei quarti in sudesopra del quadreto che è dove è la stella qui de sopra segnata ,,;

c) " questo el disoto del architrave el quale eintalgiato a foglie di edera ,,;

d) (seconda riga da sinistra) " questa sie quela corniseta che tole su el secondo ordine la quale va dilongo sopra li frontoni grandi chome la si vede ,,;

e) " modeno dele prime finestre cioè le pilastradelle ,,;

f) (terza riga da sinistra) " questa si è la basa dela colonela ritorta del secondo ordine. La colona è longa pe 6 onze 0,2/4 de oncia ,,. (La misura corrisponde esattamente a quella indicata nel prospetto);

g) (quarta riga a sinistra) " chorniseta che va dilongo la quale tole suso li modioni, li quali modioni tol su l'ultimo ordine chome si può vedere ,,;

h) (quinta riga a sinistra) " questa sie quela chornise che fa frontespicio sopra li remenati picholi [33] la quale va dilongo chome si vede inel disegno ,,;

i) (quinta riga a destra) " chorniseta la qualle fa remenato et frontespicio delle prime fenestrelle. El vano del timpano è onze 5 ,, (La misura stessa è segnata nel vano corrispondente del prospetto).

l) (sesta riga a sinistra) " chorniseta che sopra i nigi (= nicchie) de sopra deli requadra ,,;

m) (settima riga a sinistra) " questa sie la chornise più alta che sia ala porta sopra le cholonele più alte ladove le cholone salta fora [34] onze 8 3/4 ,,;

n) (settima riga a destra) è disegnata la decorazione di uno dei pilastri interni delle porte inferiori, con parte del volto.

Arco dei Leoni. [35] – Nella raccolta londinese vari sono i disegni che ricordano questo arco, del quale, oltre il Serlio, anche il Caroto ci ha lasciate due ricostruzioni fantastiche. L'arco constava di due parti completamente distinte: cioè di una porta più antica, ora coperta dalla porta più recente, di cui rimane la metà sinistra dell'intero alzato nell'attuale corticella dei Leoni, non lontana dal ponte delle Navi. [36]

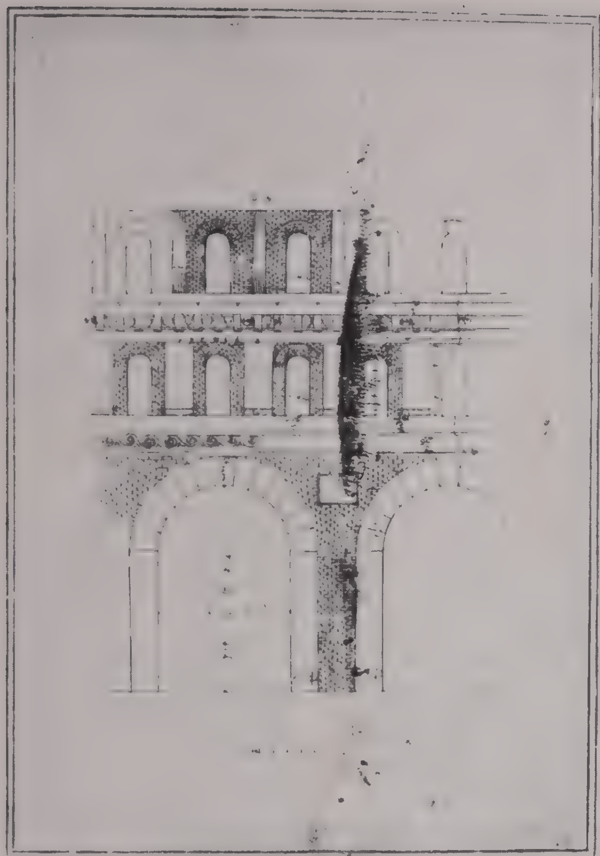


Fig. 18 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – La porta più antica
Prospetto (*Fot. Franco*)

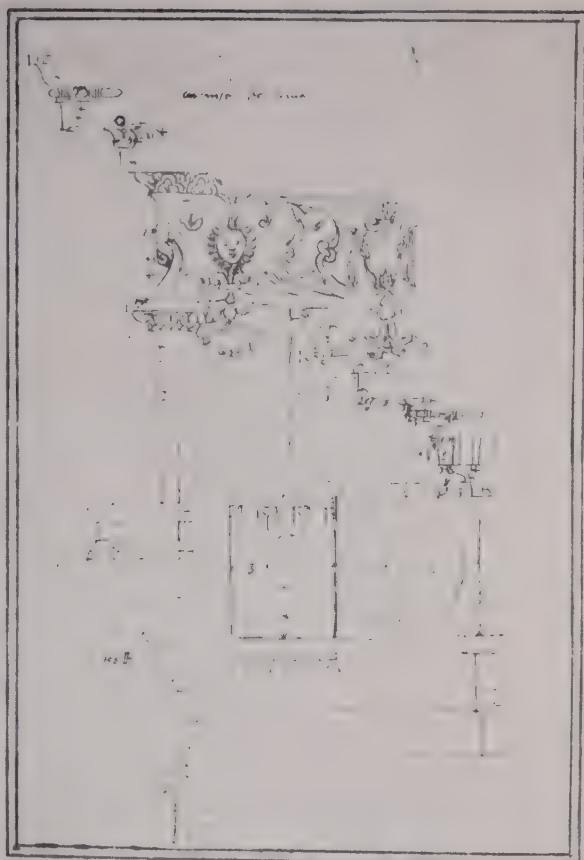


Fig. 19 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – La porta più antica
Particolare della cornice superiore (*Fot. Franco*)

A) La porta più antica. – Di questa porta il Caroto ha dato una rappresentazione fantastica (*fig.* 17) assolutamente arbitraria, che in gran parte contrasta coi rilievi certamente più attendibili del Palladio.

a) Un primo disegno della raccolta di Londra (vol. XII fol. 17 recto – *fig.* 18) recante in basso l'annotazione del Kemball " Verona–Roman gateway ,,, rappresenta una facciata della parte antica con due arcate larghe piedi 9 once 5 1/2 e alte piedi 14 once 8 1/2, i cui piedritti ed archi sono in pietra mentre il resto della muratura è in mattoni a vista. Nella parte superiore del pilastro mediano è disegnato un quadrato per un'iscrizione.[37] Sopra le arcate è disegnata una larga fascia a corridietro alta piedi 1 once 5 1/4 sormontata per ogni arcata da tre finestrelle ad arco larghe ognuna once 20 1/2 con contorni in mattoni intervallate da liscie e larghe lesene bianche dominate da un altro fregio dorico a patere e bucrani intervallati da triglifi, sopra il quale sono segnati alcuni piccoli cerchi (che da un successivo disegno apprendiamo che rappresentavano delle teste di leone) a loro volta sormontati da altrettante finestrelle ad arco con più largo contorno di mattoni (di alcune sono indicati schematicamente solo i margini esterni) intervallate da fusti di colonnine doriche.

Sul disegno sono annotate numerose misure riguardanti questa parte della porta e quella più recente.

Nel verso del foglio suddetto (lib. XII fol. 17 verso – *fig.* 19) sono riprodotti alcuni particolari: una parte del fregio dorico, la cornice terminale colla annotazione autografa " cornise de cima ,, e (in basso a sinistra) il profilo della cornice sopra le porte, cioè quella che comprende la fascia a corridietro la cui altezza in piedi 1 once 5 1/4 è appunto riprodotta anche nell'alzato.

b) Un secondo disegno (vol. XII fol. 18 recto – *fig.* 20) raffigura con maggiore dettaglio questa parte antica con note e misure più numerose. Comunque quelle ripetute in questo disegno corrispondono a quelle già indicate. Così, eguali sono le misure della arcata " larga in luxe pe 9 onze 5 1/2 ,, e " alta in luxe pe 14 onze 8 1/4 ,,; eguale la larghezza delle pietre delle erte " pie 2 onze 1 1/4 1/2 ,,; eguale la altezza della chiave dell'arco " pie 2 onze 1 1/4 1/2 ,,; eguale l'altezza della fascia a corridietro " pie 1 onze 5 1/4 ,,. In corrispondenza di tale fascia è la nota autografa: " chavirioli chome vedi inella dita ,, (facendoci così comprendere che il Palladio chiamava i corridietro " *cavrioli* ,, o caprioli). Eguali sono anche l'altezza del piano sovrastante " alta soto la cornixe zoe soto l'architrave pe

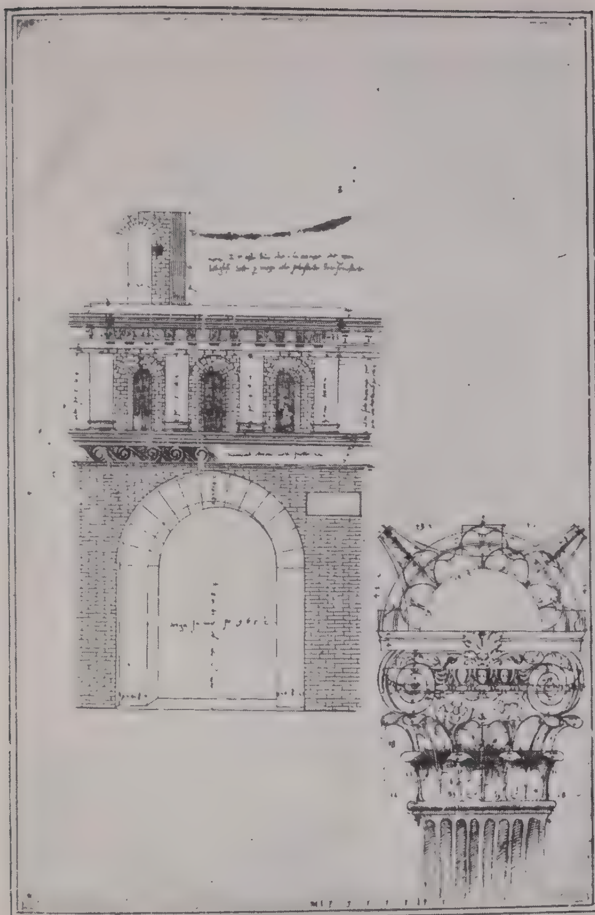


Fig. 20 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – La porta antica, con particolare di capitello della porta meno antica (*Fot. Franco*)

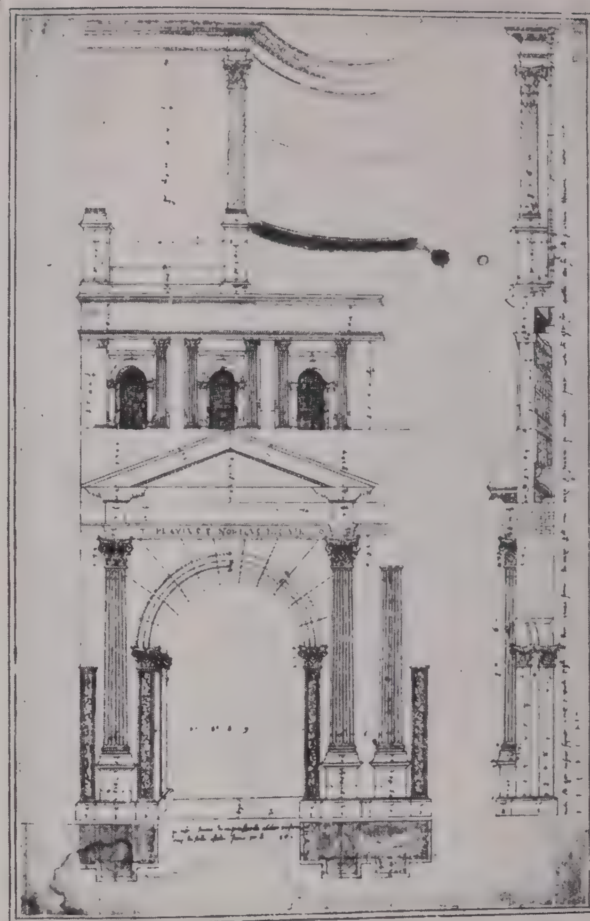


Fig. 21 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona
La porta meno antica – Prospetto e spaccato (*Fot. Franco*)

5 onze 4 „; eguali le altezze e larghezze delle finestrelle rispettivamente in piedi 4 1/2 e once 20 1/2; eguali le lesene fra le finestre; eguale il fregio dorico ed eguale la larghezza delle finestrelle dell'ultimo piano in once 20 1/2 e quella delle lesene fra le finestre stesse in once 12 e le loro altezze in piedi 6; eguali i circoletti sopra il fregio dorico (le teste di leone). In questo disegno però è anche la seguente annotazione autografa: " Notta che le teste de lion che in la cornixe che sopra littiglifi bate per mezo alle pilastrade dele finestrelle „.

Anche questo disegno è stato individuato dal Kemball colla annotazione " Verona, Roman gateway „. Copia di esso era posseduta fino a pochi anni fa anche dalla Biblioteca Comunale di Verona, il che dimostra che il Palladio fece delle copie dei suoi disegni.

B) La porta meno antica. – Anche di questa il Caroto, (*fig.* 22) come anche il Serlio, ci ha dato una rappresentazione assolutamente fantastica che in gran parte contrasta coi rilievi accurati e particolareggiati del Palladio.

1) Un primo disegno della raccolta londinese (volume XII fot. 19 recto – *fig.* 23), già individuato dal Kemball colla annotazione in basso " Porta de' Leoni Verona „ rappresenta a sinistra il prospetto di un'arcata e mezza con superiori timpani triangolari e relative tre finestrelle sopra ogni arcata, nonchè metà dell'abside terminale, mentre a destra riproduce il profilo dei vari piani. Ogni piano ha la indicazione delle varie misure di larghezza altezza e profondità. Inoltre sono accennate le caratteristiche delle varie colonne e dei pilastri e relativi piedestalli e capitelli.

Nel verso dello stesso foglio (vol. XII fol. 19 verso – *fig.* 24) tali particolari sono poi ulteriormente illustrati, e precisamente, procedendo dal basso verso l'alto e da sinistra a destra:

a) (prima riga) " cornise seconda che va sopra le finestre „ (cioè sopra le finestrelle del I piano);

b) " capitelo de li pilastri de le finestre „ (I piano);

c) " capitelo (composito) de le colone da baso de le porte „ (pianoterra);

d) (seconda riga) " capitelo de li pilastri de le porte „ (pianterreno) con un particolare dello specchio dei pilastri.

e) “ piedestilo dele colone de cima „ (II piano);

f) “ piedestilo dele colone da baso „ (pianterreno);

g) “ corniseta de le finestre „;

h) (terza riga) “ modeno de li volti da baso coe (cioè) porte „ (pianterreno);

i) (quarta riga) “ capitelo dele colone de cima „ (cioè delle colonne tortili all'ultimo piano);

l) “ cornise terza de cima „ (cornice sommitale dell'abside);

m) “ cornise prima „ (cioè sopra l'arco al pianterreno);

2) L'Arco dei Leoni era però un monumento di tanta importanza per il Palladio, che egli non si accontentò di darne una visione complessiva come risulta dai disegni suddetti, ma ritenne di illustrarlo ancora di più, dandocene per così dire la rappresentazione fotografica mediante un ulteriore disegno meno schematico e più ricco di dettagli, quasi come un vero e proprio rilievo archeologico.

Perciò nel disegno che si trova al vol. XII fol. 20 recto (*fig.* 21) della raccolta londinese egli ha rappresentato l'arco dei Leoni così come da lui trovato, cioè con una sola arcata con sole tre finestrelle superiori e il semplice accenno della superiore abside semicircolare.

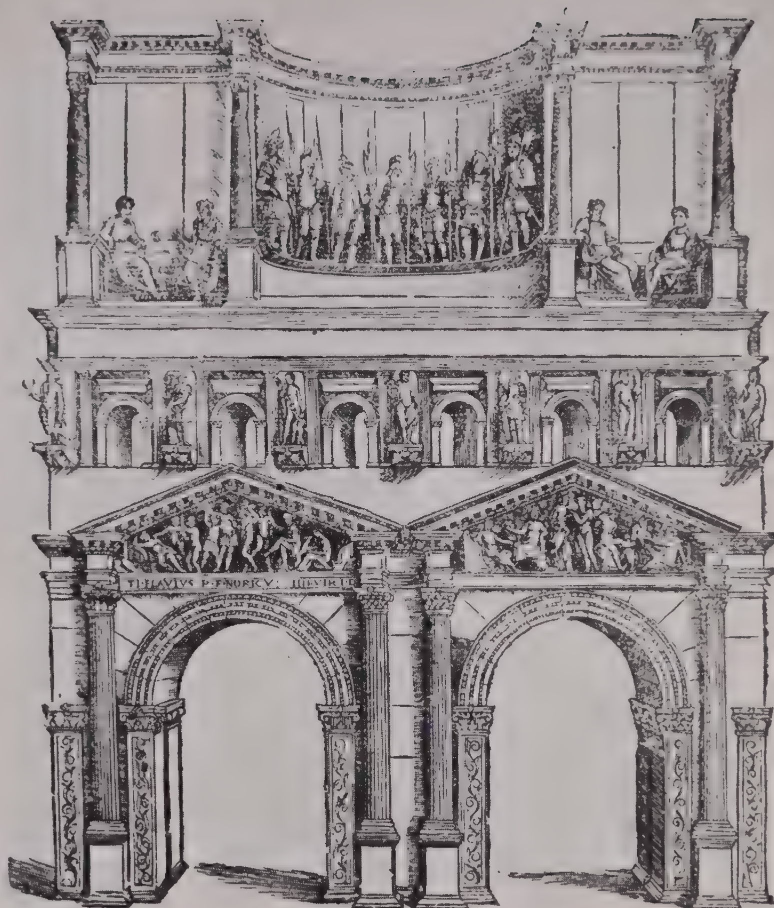


Fig. 22 – Verona: Arco dei Leoni – La porta meno antica (ricostruz. del Caroto) (*Fot. Franco*)

In relazione a ciò, nella parte a sinistra di questo disegno è contemplata la sola arcata di sinistra voltata su pilastri decorati ad ampie volute e girali di foglie fiancheggianti colonne composite scanalate, dominate da una larga trabeazione e superiore timpano triangolare. Sull'architrave è l'iscrizione (tuttora visibile) “ T. Flavius. PF. Noricus. iiii. vir. i. d. „.[38] Al basso, nella luce dell'arco rappresentato in pianta, è la nota autografa “ In luse devivo da un pilastrello alaltro pilastrello cioè da stella a stella sonno pe N. 8 onze 9 „, e infatti tale misura è ripetuta anche nella luce dell'arco dell'alzato.

Nella parte a destra del disegno è invece rappresentato il profilo del monumento, con una parte dell'arco inferiore, e vi si legge la seguente annotazione autografa: “ Nota che queste misure signate a onze e piedi et quelli che dice quarti sonno di onze perchè una onza è partita in quatro parte. Nota che questa sie quella chosa che e alilioni di foravia chome si vede „.

Anche in questo profilo quasi ogni pietra porta le sue misure in piedi e once.

Anche il verso di questo disegno (vol. XII fol. 20 verso–*fig.* 25) riproduce alcuni particolari dell'arco che sono già in parte contemplati nel precedente fol. 19 verso dello stesso vol. XII (v. *fig.* 24) e precisamente (dal basso all'alto e da sinistra verso destra):

a) (prima riga) capitello composito di uno dei pilastri del pianterreno e parte della decorazione di tale pilastro colla seguente annotazione in corrispondenza dell'abaco del capitello “ da ponta a ponta (dell'abaco) li è onze 20 „.

b) segue un altro capitello corinzio colla nota “ capitelo dela colona decima (de cima) „ cioè della colonna a tortiglione dell'abside terminale. Anche qui in corrispondenza dell'abaco è la nota seguente “ da corno a corno è onze 15 1/4 „ mentre sotto il capitello è scritto “ grosa la cholona in cima once 9 1/4 e 1/2 „;

c) segue infine un altro capitello corinzio su pilastrini scanalati che nel prospetto sono disegnati ai lati delle

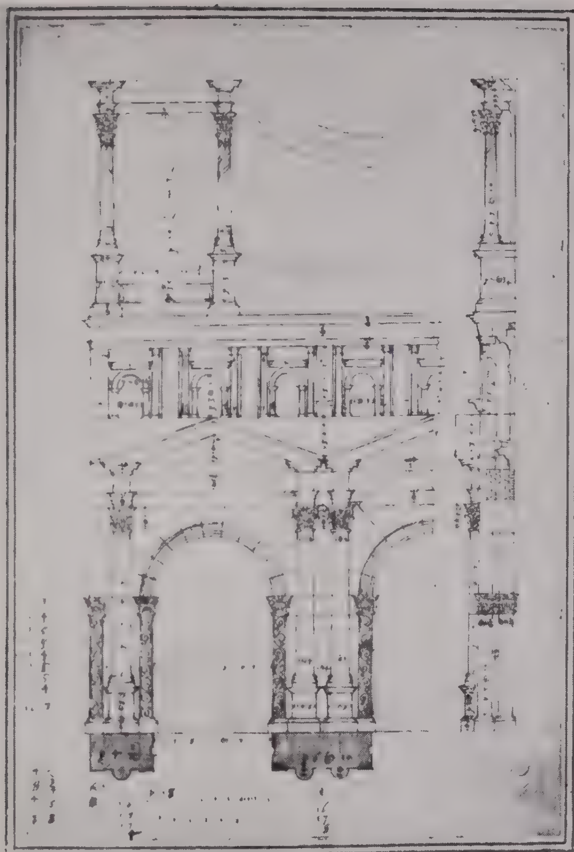


Fig. 23 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona
La porta meno antica – Prospetto e spaccato (*Fot. Franco*)

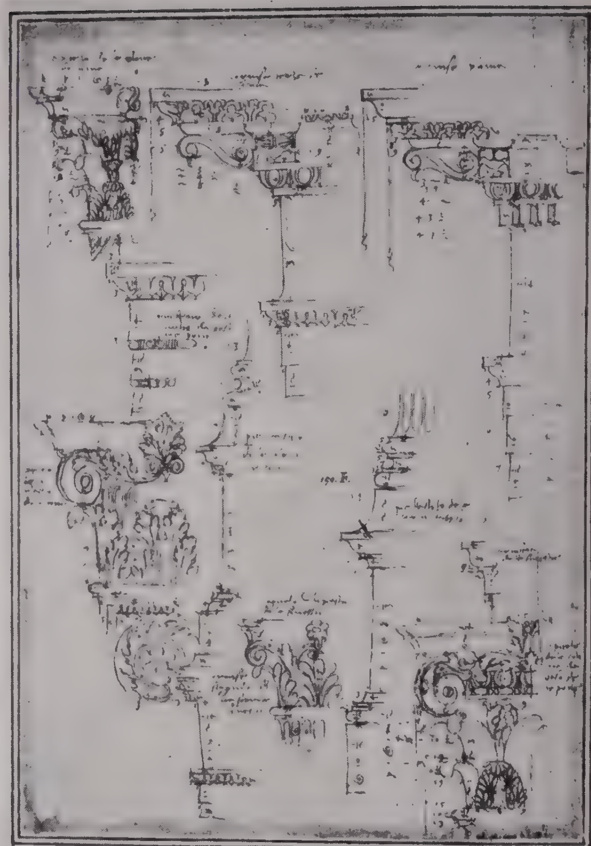


Fig. 24 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – La porta meno antica
Particolari (verso del disegno precedente) (*Fot. Franco*)

finestrelle del primo piano. Vi si legge la nota " capitelo delle colonele di nigi (nicchie) ,, cioè delle finestrelle;

d) nella parte alta del disegno è raffigurata una cornice modiglionata senza alcuna annotazione (ma si comprende essere quella sopra il primo ordine, cioè sotto il basamento dell'abside terminale) mentre a destra è il piedestallo delle colonne tortili dell'abside.

Sotto la cornice suddetta è rappresentata un'altra cornice con modiglioni quasi eguale ma il disegnatore, per evitare eventuali equivoci, ha annotato a lato " questa chornixe sie in Verona alla chiesia de Santo Pietro incharnalle ,, (cioè nella chiesa di S. Pietro Incarnario in via S. Fermo).

3) Altri particolari di questa parte dell'arco si trovano riprodotti anche nel fol. 18 del vol. XII (riguardante la porta più antica) in quanto nel recto del foglio stesso (*fig.* 20) è riprodotto lo schema del capitello delle maggiori colonne scanalate composite del pianterreno della parte più moderna dell'arco, e così anche nel verso (vol. XII fol. 18 verso) (*fig.* 26) ha riprodotto ancora altri particolari di questa parte meno antica e precisamente (dal basso, e da sinistra):

a) modanatura del volto inferiore colla nota " modeno del volto di lioni ,,;

b) un capitello composito completo delle maggiori colonne scanalate ai lati dell'arco del pianterreno colle seguenti annotazioni: sotto " elvivo sie onze 12 1/4 ,, e da un lato " alto tuto onze 18 con lo abacho ,,;

c) il profilo del piedestallo delle suddette maggiori colonne colla nota: " questo sie basamento disoto che li ali lioni el quale e soto terra ,,;

d) nella parte superiore del foglio è invece rappresentata la trabeazione sopra le colonne tortili dell'abside. Essa porta la nota: " chornise di sopra che e ali lioni ,,;

e) la trabeazione sopra l'arco del pianterreno colla nota: " Nota che questa chornise e friso e architrave sie quella che da baso li ali lioni et le quella che fa il frontespicio tuta chore con la gola a far ditto frontes.° (frontespizio) ,,. In corrispondenza dell'architrave è poi la seguente nota: " nota che questo architrave non chore di longo senon chome tu vedi inel disegno dello inpie (cioè dell'alzato) perchè li è posto dentro litere intalgiate ,, (infatti vi è l'iscrizione già vista);

f) infine una piccola cornicetta sopra le finestrelle del I piano coll'annotazione: " questa chorniseta si va sopra il nigio ,, (nicchia).

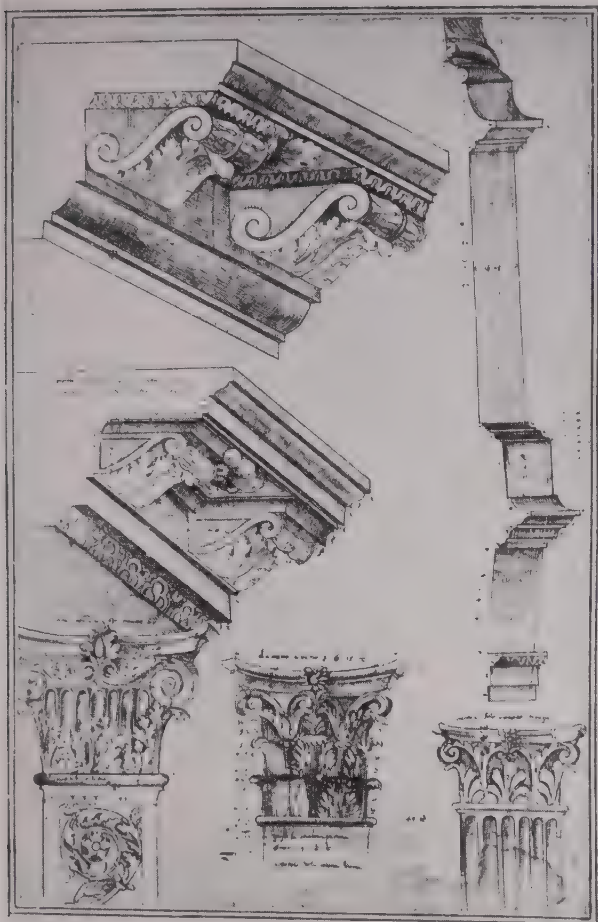


Fig. 25 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – La porta meno antica Particolari (verso del disegno *fig.* 21) (*Fot. Franco*)

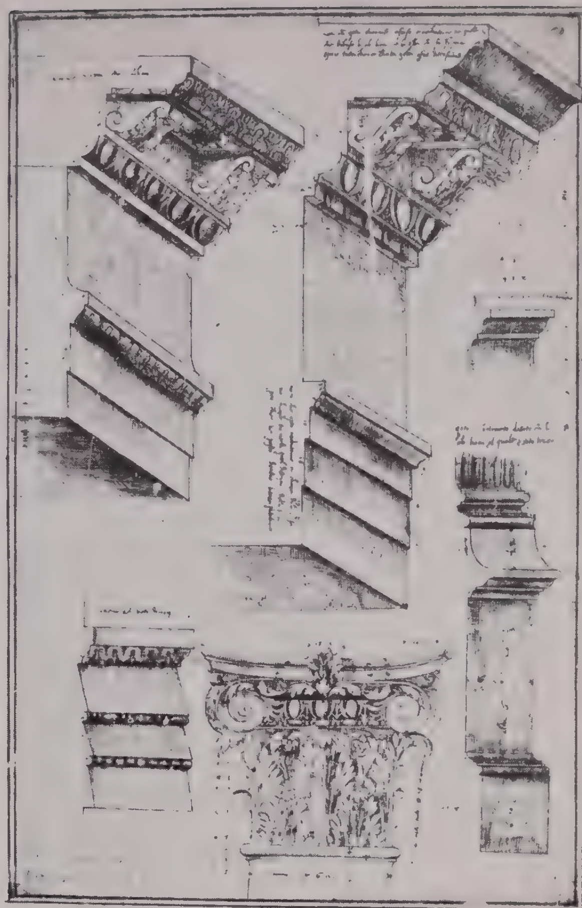


Fig. 26 – Palladio: Arco dei Leoni a Verona – Particolari della porta meno antica (verso del disegno *fig.* 20) (*Fot. Franco*)

Presso l'Istituto britannico degli architetti di Londra sono inoltre conservati due disegni dell'Arco dei Gavi (o di Castelvecchio) e due dell'Arena di Verona, i quali però ben poco aggiungono alla conoscenza di questi due monumenti, il primo dei quali nel 1932 è stato ricostruito in base ad altri disegni ben più importanti e dettagliati del Palladio allora conservati presso la Biblioteca Civica di Verona e già riprodotti in una pubblicazione del 1845, [39] mentre quelli riguardanti l'Arena non portano alcun nuovo contributo alla conoscenza di questo notissimo anfiteatro.

Perciò abbiamo ritenuto di limitare il nostro studio alla illustrazione dei soli disegni riguardanti i monumenti elencati in questa nostra riesumazione, soprattutto allo scopo di assicurarne una più profonda conoscenza e una più gelosa conservazione e tutela per quelli ancora esistenti. Facciamo in particolare, per l'Arco dei Leoni, il voto che si provveda quanto prima a isolarlo demolendo la casa cui esso si appoggia per rimettere in luce l'intero monumento rendendolo accessibile e visibile in tutti i suoi particolari, così come era all'epoca del Palladio. [40]

GIANGIORGIO ZORZI

1) PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura,* In Venetia appresso Dominico de Franceschi, 1570. Egli accenna ai " libri delle antichità ,, nel Libro I del trattato, Cap. 9 (dove parla " della maniera de' muri ,,), Cap. 14 (dove tratta " dell'ordine toscano ,,), Cap. 18 (dove illustra " l'ordine composito ,,) e Cap. 20 (dove parla ,, degli abusi ,,).

2) *Ibid.*, Proemio ai lettori dei primi due libri.

3) *Ibid.*, Libro quarto " nel quale si descrivono e si figurano i tempii antichi che sono in Roma et alcuni altri che sono in Italia e fuori d'Italia ,,. I templi da lui descritti hanno però nomenclature parzialmente difformi da quelle attuali, onde crediamo opportuno darne l'esatta individuazione, in quanto molto può soccorrere per controllare i rilievi dal Palladio fatti e le sue ricostruzioni.

In Roma: Tempio della pace (corr. Basilica di Massenzio o di Costantino), Tempio di Marte Ultore (corr. Foro e Tempio di Augusto), Tempio di Nerva Traiano (corr. Foro e tempio di Nerva), Tempio di Antonino e Faustina (corr. S. Lorenzo in Miranda), Templi del Sole e della Luna (corr. Tempio di Venere e Roma), Le Gallucce (Tempio di Minerva Medica, cioè il Ninfeo degli Orti Liciniani), Tempio di Giove al Quirinale (corr. Tempio di Giove Serapide), Tempio della Fortuna (idem),

Tempio di Vesta (idem), Tempio di Marte (corr. Tempio di Adriano, ora Borsa), Battesimo di Costantino (corr. Battistero di S. Giovanni Laterano), Tempio di Giove Statore (corr. Tempio di Castore e Polluce), Tempio di Giove Tonante (corr. Tempio di Vespasiano), Pantheon o S. Maria Rotonda (idem), Tempio di Bacco (corr. Chiesa di S. Costanza), Tempio presso S. Sebastiano sulla Via Appia antica (corr. Tempio al Divo Romolo), Tempio della Concordia (corr. Tempio di Saturno), Tempio di Nettuno (corr. di Venere Genitrice).

A Tivoli: Tempio di Vesta (idem).

A Napoli: Tempio di Castore e Polluce (corr. S. Paolo Maggiore).

A Trevi: Tempietto alle foci del Clitumno (idem).

Ad Assisi: Tempio di Minerva.

A Pola: I due templi di Augusto (idem).

A Nimes: Maison Carrée (idem) e Tempio di Vesta (corr. Tempio di Diana).

4) PAOLO GUALDO, *Vita di Andrea Palladio* (in appendice a GIOVANNI MONTANARI, *Del Teatro Olimpico*. Discorso. 2ª edizione, Padova 1749).

5) *Ibid.*

6) Chiswick è un sobborgo di Londra e vi si ammira ancora la villa fattavi costruire dal Burlington nel 1725 secondo un progetto del Kent, che si ispirò alla vicentina " Rotonda ,,.

7) Tale volume fu pubblicato a Londra nel 1730 con prefazione in lingua italiana dello stesso Lord Burlington col titolo: *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio vicentino e date in luce da Riccardo conte di Burlington.* Un raro esemplare si trova anche alla Marciana di Venezia.

8) PALLADIO, *op. cit.*, Libro III. Proemio ai lettori.

9) PALLADIO, *op. cit.*, Libro IV. Proemio ai lettori.

10) PALLADIO, *op. cit.*, Libro IV. Proemio ai lettori.

11) *Ibid.* Dedica del III e IV libro ad Emanuele Filiberto di Savoia.

È opportuno aggiungere che descrivendo i templi da lui riprodotti nel IV libro l'architetto fa sempre riferimento a ciò che ha visto e constatato personalmente, talvolta assistendo anche agli scavi (come ad es. per il tempio di Giove Serapide al Quirinale. Libro IV, cap. 12).

12) *Ibid.*, Libro III. Proemio ai lettori.

13) Veramente la vittoria per le logge vicentine risale all'11 aprile 1549, ma i primi lavori di elevazione cominciarono verso la fine d'anno.

14) Infatti nelle note autografe dell'architetto apposte in questi disegni non si riscontra alcun segno ortografico trissiniano.

15) Abbiamo trattato di tutti questi viaggi del Palladio in una comunicazione letta al VI Convegno degli storici dell'architettura tenuto a Vicenza nel settembre 1949: *Palladio: un viaggiatore eccezionale*, che sarà pubblicata negli atti del suddetto Convegno.

16) Almeno così ci fu riferito quando chiedemmo di poterli esaminare presso la Biblioteca Civica di Verona dopo l'ultima guerra mondiale.

17) Cfr. il raro opuscolo: *Notizie del cenotafio denominato Arco dei Gavi in Verona demolito nel mese di agosto 1805, corredate dei disegni autografi dell'architetto Andrea Palladio*, Milano. Stabilimento Saldini 1845. EMANUELE CICOGNA nelle sue *Iscrizioni Veneziane* (Venezia, Picotti 1845, vol. V, p. 546) dichiara che " l'autore di queste notizie che furono già altre volte impresse, è il Consigliere Gaetano Pinali ,, cioè lo stesso che donò i disegni al Comune di Verona (cfr. C. ANTI in *Architettura e arti decorative*, vol. I (1921), p. 121 e ss.).

18) Così, fra altre, nelle seguenti pubblicazioni: *L'arco dei Gavi ricostruito dal Comune di Verona*, 28 ottobre 1932; G. FIOCCO, *Fortune e sfortune del Palladio* in *Padova*, febb. 1935, p. 7; G. LOUKOMSKJ, *I disegni di Palladio a Londra* in *Palladio*, anno II, 1938, p. 15 s.; F. FRANCO, *Classicismo e funzionalità della villa palladiana " città piccola ,,* in *Atti del I° Congresso Nazionale di storia dell'architettura*, ott. 1936; F. BURGER, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig 1909.

19) Almeno secondo quanto è a nostra conoscenza.

20) P. MARCONI, *Verona romana* (a cura dell'Associazione scaligera Pro Verona), Bergamo 1937.

21) Tanto l'alzato dell'arco quanto i particolari sono riprodotti dal MARCONI, *op. cit.*

22) R. PANE, *Andrea Palladio*, Torino 1948.

23) MARCONI, *op. cit.*, p. 130.

24) *Ibid.*

25) Siamo debitori anche per questi disegni palladiani di Londra alla cortesia dell'arch. prof. Fausto Franco, Sopraintendente ai Monumenti di Trieste, noto cultore di studi palladiani, il quale ci ha permesso di trarne copia dai negativi di sua proprietà.

26) Tali date risultano dalla nostra comunicazione, *Palladio: un viaggiatore eccezionale, cit.*

27) I cittadini veronesi dicevano: " Portoni ,, dei Borsari. Attualmente si dice " Porta Borsari ,,. Anche il Palladio dice " Porta di Borsari ,, , che è pure la denominazione più recente e più giusta.

28) SEBASTIANO SERLIO, *L'architettura*. In Venetia appresso Francesco Senese (Franceschi) e Zuane Krugher alemanno, 1566.

Il passo del SERLIO è a p. 60 là dove parla del " Templum pietatis appresso il Carcere Tulliano ,,. Ma anche per il Pantheon il Serlio (ivi, p. 53) dichiara: *" Circa i membri particolari egli sono proportionati all'opera grande dove col compasso si potrà vedere tutte le parti ,,*. E per S. Pietro in Montorio (p. 68) *" Circa alle particolari misure io non mi stenderò perciochè dalla pianta si potrà comprendere il diritto di essere questo, quantunque egli sia piccolo, proportionalmente disegnato et trasportato con le proprie misure da grande a piccolo ,,*. E per l'Arco dei Leoni di Verona (p. 114) *" Et come ho detto io non tratterò delle misure per haverne detto qui addietro; ma sono queste figure proportionate alle proprie ,,*.

Inoltre, parlando del Teatro di Pola (*op. cit.*, p. 73) detto autore esce in questa confessione: *" Et non ti ammirare lettore se io non ti dico tutte le misure affermativamente et minutamente, perciochè queste cose di Pola furono misurate da uno miglior disegnatore che intendente di misure et di numeri ,,*.

29) SERLIO, *Architettura, cit.*, p. 117. È da notare che nel '500 una architettura si diceva *" licenziosa ,,* quando non corrispondeva alle regole vitruviane, e si chiamava *" barbara ,,* quando alcuni elementi non erano classici puri. Così barbarismi e licenze potevano essere ritenute per es. le finestre frontonate incorniciate da altri frontoni, e forse anche le stesse colonne tortili.

30) Tutte le misure dei disegni palladiani sono in *piedi vicentini* (ammenochè lo stesso architetto dichiari di avere usato il *piede antico*). Il piede vicentino è di circa cm. 35 ed è diviso in 12 once; ogni oncia, di circa cm. 3, comprende 4 *minuti*, ognuno di circa mm. 7.

31) *" sie ,,* sta per *" si è ,,* , cioè *" sono ,,* – *" La vano ,,* sta per il *" il vano ,,* – *" Impiedi ,,* sta per *" alzato ,,*.

32) Anche per questo monumento si può consultare l'opera più recente e più completa sui monumenti veronesi: P. MARCONI, *Verona Romana, cit.*, p. 83 ss.

33) *" A remenato ,,* il Palladio chiamava i volti *" che sono di porzione di cerchio, e non arrivano al semicircolo ,,* (Cfr. PALLADIO. *I quattro libri*, Lib. I, Cap. XXIV *" Delle maniere de' volti ,,*).

34) *" Salta fora ,,* è termine dialettale veneto e significa *" sporge ,,*.

35) Anche per questo monumento veronese Cfr. P. MARCONI, *op. cit.*, p. 90 ss.

36) Resti notevoli del corpo della porta e delle torri che ne fiancheggiavano la fronte verso la campagna sono visibili nelle cantine delle case vicine.

37) Questa iscrizione, secondo il disegno del Caroto, riproduceva, su altrettante righe, i seguenti nomi: P. VALERIVS – Q. CECILIVS – Q. SERVILIVS – P. CORNELIVS.

38) L'iscrizione, riportata dal Serlio, doveva, completa, suonare: T. FLAVIVS – P. F. NORICVS III VIR ID V. F. BAVIA Q. L. PRIMA SIBI ET POLICLITO SIVE SERVO SIVE LIBERTO MEO ET L. CALPVRNIO VEGETO.

39) Cfr. *Notizie del cenotafio denominato Arco de' Gavi in Verona, cit.*

40) Ringraziamo l'illustre prof. Carlo Anti dell'Università di Padova, il quale ci ha spronato col suo consiglio e sorretto col suo sapere nella pubblicazione di questi disegni palladiani che illustrano alcuni monumenti antichi della sua città.

INTORNO ALLE ORIGINI DELL'ARCHITETTURA SVEVA NELL'ITALIA MERIDIONALE ED IN SICILIA

I GRANDIOSI avanzi della basilica del Murgo in prossimità di Lentini (prov. di Siracusa) — basilica fondata, a quel che pare, intorno al 1225, per trasferirvi i monaci dell'antica e vicina abbazia di S. Maria di Roccadia, alla quale, proprio in quel periodo (agosto del 1224), erano stati restituiti i vasti possedimenti — non sono del tutto ignoti agli studiosi di storia dell'architettura. Li ha illustrati con molta cura l'Agnello,[1] il quale pur avendo riconosciuto il carattere eccezionale di quell'architettura (" la basilica del Murgo... s'inserisce — egli scrive — nella storia dell'architettura siciliana del Dugento con talune particolarità di linee che non trovano sino ad oggi riscontro in altri monumenti coevi ,,), non s'è curato però, forse perchè non rientrava nel suo piano, di spiegarne la particolare natura; e s'è limitato a mettere in luce le analogie ch'essa presenta con monumenti costruiti subito dopo, come, ad esempio, il Castello Maniace di Siracusa. Sul carattere dell'edificio, definito pure " un vero caposaldo per la storia dell'architettura sveva ,,, qualche accenno si trova invece in un successivo studio del Di Stefano:[2] l'assetto planimetrico (*fig.* 1) è riconosciuto come tipico delle costruzioni chiesastiche cistercensi, e l'intera costruzione messa in relazione con quei conversi, provenienti dalle varie abbazie cistercensi del regno di Sicilia e di Puglie e della Terra del Lavoro, che nel 1224 — cioè nello stesso periodo in cui venivano, con ogni probabilità, iniziati i lavori della chiesa — Federico II, a quel che si legge in un importantissimo passo della Cronaca di S. Maria de Ferraria, accolse per utilizzarli, tra l'altro, nelle imprese architettoniche che stava per avviare: " Per idem tempus (1224) imperator de consilio curie romane accepit conservos (!) de omnibus abbatiis cisterciensis ordinis regni Siciliae et Apuliae ac terre Laboris, quos instituit magistros gregum, armentorum et diversarum actionum et ad costruenda sibi castra et domicilia per civitates regni, ubi non habebant (?) domus proprias ad ospitandum ,,.[3] Ma lo studio conclusivo su questo punto — studio che riporta quegli avanzi imponenti, spiegandone la loro particolare natura, nell'àmbito dell'architettura cistercense, è quello della Belfiore; ed è studio a cui su questo punto mi permetto di rimandare.[4] Del resto è ben facile riconoscere che tutto in questa costruzione — dalla scelta del sito alle peculiarità dell'impianto planimetrico (lo sviluppo limitato del coro, ad esempio, in confronto a quello del corpo delle navate) e dei motivi architettonici — risponde al criterio, che ben può dirsi canonico, seguito dalle comunità cistercensi nell'innalzare le loro chiese. Dei varî tipi in cui gli specialisti distinguono gli impianti chiesastici cistercensi, quello del Murgo rientra nel tipo di Clairvaux, che, da Fossanova a Casamari, è il tipo più comune e diffuso in Italia. Ed è, come è noto, il tipo di cui Villard de Honnecourt ha dato un piano nel suo *Album* famoso;[5] piano che alcuni ritengono puramente teorico, mentre da altri viene riferito ora a questa, ora a quell'altra chiesa cistercense. Non è di questo che intendiamo dunque occuparci: qui basta notare che per l'Italia meridionale e la Sicilia, una costruzione così pura e netta, espressione d'una tradizione ch'ebbe altrove la sua origine e il suo sviluppo, è — ove, forse, si tolga il caso dalla chiesa degli Alemanni in Messina e avanti l'apparizione dei castelli svevi — un fatto del tutto eccezionale, e, nel campo dell'architettura religiosa, non ha riscontro che in un'altra costruzione, avviata all'inizio dell'avventura normanna, anch'essa di proporzioni grandiose e anch'essa rimasta poi interrotta: la chiesa monastica della Trinità presso Venosa, direttamente inspirata dai benedettini dell'ordine cluniacense

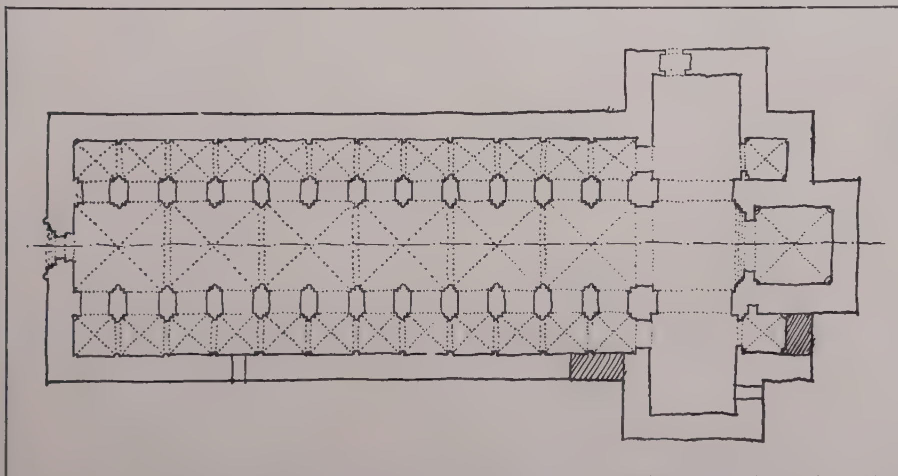


Fig. 1 - Basilica del Murgo presso Lentini: Planimetria



Fig. 2 - Basilica del Murgo: Avanzi del portale



Fig. 3 - Basilica del Murgo: Avanzi dell'arco di trionfo

e intimamente legata alle tradizioni architettoniche di quell'ordine.[6)]

Le due chiese monastiche di Venosa e del Murgo restano, quindi, per la loro impronta tipicamente straniera, e più precisamente borgognona, due monumenti senza precedenti nel quadro dell'architettura dell'Italia meridionale e della Sicilia; ma due monumenti che, nello stesso tempo, spiegano non pochi aspetti della architettura sviluppatasi rispettivamente in quei periodi, ed anche oltre. Credo di aver già dimostrato che molti aspetti dei monumenti sorti nei primi tempi della conquista normanna, così in Calabria come in Sicilia, non potrebbero spiegarsi senza tener conto della forte attrazione esercitata dalla tradizione architettonica, di cui è espressione la Trinità di Venosa. E non si tratta, come è ovvio, di costruzioni come le cattedrali di Aversa o di Acerenza, le quali più o meno direttamente son da porsi in relazione con la Trinità di Venosa, ma di monumenti come la Roccelletta di Squillace o S. Giovanni Vecchio di Stilo o S. Maria di Tridetti, tutti in Calabria, e, passando alla Sicilia, di grandi cattedrali come quelle di Catania o di Mazara.[7)]

Qualcosa di simile avviene di constatare se la basilica del Murgo si mette in relazione con i monumenti costruiti contemporaneamente, o subito dopo, tanto in Sicilia che nell'Italia meridionale; monumenti che stavolta non sono costruzioni chiesastiche, ma costruzioni militari o dimore fortificate: intendo i castelli svevi. Anzi, nonostante la diversità dei temi architettonici e, potrebbe dirsi, la diversità di contenuto, è da osservare che, più ancora che nel primo in questo secondo caso, le relazioni tra i diversi tipi di edificî si fanno più intime, come di opere che, pur diverse, appartengano alla medesima fase del percorso stilistico di un determinato artista.

La constatazione a me pare importante per le conseguenze che possono trarsi sul controverso problema della origine, e quindi del significato storico, dei castelli federiciani. Il punto di partenza per la definizione del loro carattere stilistico o di tanti aspetti del loro carattere viene finalmente a porsi non già in opere sulla natura delle quali siano possibili discussioni, ma in un'opera che presenta caratteri ben evidenti e ben definiti.

Già, all'Agnello, nel descrivere la basilica del Murgo, si presentarono spontanee le analogie, sia negli elementi decorativi (sagome, ad esempio, del portale e del grande arco di trionfo) che nelle stesse strutture, a incominciare dallo stesso spessore delle masse murarie (*figg.* 2–3), con i consimili elementi di Castel Maniace in Siracusa; e tanto strette esse gli apparvero che potè concludere:

" tali coincidenze non hanno valore casuale, ma rispondono alla comunanza di direttive artistiche che trovano persino un riscontro nel rapporto delle proporzioni che legano le diverse membrature architettoniche ,,.[8] In effetti se si mette a confronto uno degli ambienti del Castello (*fig.* 4) con una delle navate laterali della basilica, non si tarderà a riconoscere che, se questa ultima fosse stata portata a compimento, l'effetto — a parte la suggestione derivata dalla maggiore lunghezza dell'ambiente e con ciò stesso dalla più insistente iterazione dei medesimi elementi architettonici — sarebbe stato perfettamente identico.



Fig. 4 - Siracusa, Castello Maniace: Interno

Il motivo, nell'uno edificio e nell'altro, non è diverso, e non sono diverse le stesse strutture architettoniche. Nell'un caso e nell'altro (la ricostruzione ideale della basilica del Murgo, nelle parti prese in considerazione, non presenta difficoltà alcuna) si tratta di ambienti rettangolari, divisi in campate coperte da volte a crociera su costoloni. Le campate son motivate da semicolonne legate ai muri laterali e sollevate su basamenti (*fig.* 5); dalle semicolonne — con l'intermediazione di capitelli che, nell'edificio siracusano, presentano foglie del tipo che i francesi dicono " ad uncino ,, — si diramano le membrature degli archi e dei costoloni a scandire il ritmo delle campate e quello delle volte. Il confronto purtroppo non può spingersi fino agli elementi decorativi (intendo gli intagli dei capitelli, dal momento che ricchezza di ornati, in una costruzione cistercense, improntata alla severità originaria, non è certo da supporsi) perchè di essi la basilica del Murgo, rimasta interrotta, n'è priva; ma del resto, come già s'è detto, è abbastanza indicativo il rilievo dell'Agnello sulla similarità nei due edificî delle sagome dei basamenti delle colonne, del portale e dell'arcata trionfale. Ma, nei due edificî, l'Agnello ha pure notato, e l'osservazione è esatta, una " comunanza di direttive artistiche ,,. Questi edificî si caratterizzano infatti per l'assetto geometrico che regola e contiene, con la planimetria dell'insieme, lo sviluppo delle varie parti. Da qui il tono di estrema regolarità, di regolarità geometrica, che s'avverte ovunque, ed a cui conferisce suggestione l'aulica ampiezza delle proporzioni, la grandiosità delle strutture. Il calcolo, la mente matematica che presiede al tutto, s'avverte, come si diceva, ovunque, ma gli effetti — per quel che di irreale e di astratto è implicito nella natura stessa di tal calcolo, nello sviluppo e nella combinazione delle forme geometriche — hanno sempre un che di imprevisto, sospeso tra l'estroso e il fantastico. È la forza di questa architettura " puissante et logique ,, come ebbe a dire l'Aubert;[9] di questa architettura sorta nel " paese della scolastica nel medioevo e del matematico razionalismo nei tempi nuovi ,,, ma è anche il suo limite!

Per una chiesa del tipo di quella del Murgo un tal procedimento non si pone come una novità. Son noti i principî che regolavano le costruzioni chiesastiche dei cistercensi; ed è noto che tali principî venivano, se non impartiti in vere e proprie scuole annesse agli stabilimenti monastici, seguiti dai monaci o dai conversi



Fig. 5 - Basilica del Murgo: Semicolonne in una fiancata

o daî laici ch'erano chiamati di volta in volta a realizzare gli edificî dell'ordine. Di solito era il modello della abbazia, di cui quella costruenda era una filiazione, che veniva seguito, e questo spiega la presenza di varî tipi e l'immutata ripetizione di essi per qualche secolo. Per quel che riguarda l'assetto geometrico è pure noto che, a spiegarne la regolarità, è stata anche sospettata l'adozione di un modulo: il quadrato composto dalla zona intermedia del transetto costituirebbe il modulo — modulo perfetto, come la figura geometrica da cui è rappresentato — che presiede alle proporzioni e allo sviluppo delle varie parti. In effetti, come ognuno può per proprio conto verificare, questa norma è pressochè perfettamente osservata nello impianto e nello sviluppo della chiesa del Murgo. E questa norma può dirsi stia pure alla base della intavolazione planimetrica (*fig.* 6) del castello siracusano: il modulo qui è dato dal quadrato del pseudo cortile o *impluvium,* sicchè l'intera superficie costruita risulta un multiplo di quell'elemento. In questo è da vedersi la migliore riprova della similarità d'intenti perseguita nell'uno e nell'altro monumento.

Le analogie riscontrate tra la chiesa del Murgo e il Castello Maniace di Siracusa si ripetono anche in molti degli altri monumenti del periodo svevo. È interessante, ad esempio, osservare che i principî geometrici che regolano l'intavolazione dei due monumenti discussi ritornano, con lo stesso ritmo, a condizionare, nonostante la diversità del loro carattere, l'intavolazione planimetrica dei castelli di Augusta e di Catania (*figg.* 7-8). In quest'ultimo la larghezza del cortile è tre volte quella dei grandi vani che lo fiancheggiano; sicchè — a scomporre il cortile — il modulo è sempre dato dal quadrato centrale che ne risulta. In quello di Augusta l'ampiezza del cortile è cinque volte l'ampiezza dei grandi vani che lo fiancheggiano, mentre le campate dei vani sul fianco dell'attuale ingresso e quelle dei vani che girano attorno al cortile sono un quarto delle campate degli ambienti maggiori: esattamente il rapporto tra le campate della nave maggiore e quelle delle navi minori che si riscontra nella basilica del Murgo.

È evidente che il modo uniforme, pur nella varietà delle soluzioni, con cui è applicato tale criterio, non è affatto casuale; e come l'identità dei rapporti e delle proporzioni è indice, in architettura, non soltanto dell'uniforme applicazione di determinati principî tecnici, ma anche — non diversamente della identità dell'intonazione coloristica in una serie di pitture — della fedele partecipazione a un determinato orientamento di gusto, è da concludere — ed è conclusione condivisa dalla maggior parte degli studiosi, anche se diversamente motivata — che tutte queste opere son dovute ad architetti formatisi in un medesimo ambiente, a maestranze che partecipano di un medesimo orientamento di gusto e di cultura. E la conclusione è tanto più ovvia se si pensa che le analogie non riguardano soltanto l'assetto planimetrico (a tal proposito è utile tener presente che le campate di Castello Ursino sono pressochè uguali a quelle del Castello siracusano), ma toccano le strutture e gli stessi elementi decorativi: non si riesce infatti a immaginare in che, ad esempio, una navata della basilica del Murgo, se fosse stata portata a compimento, si sarebbe

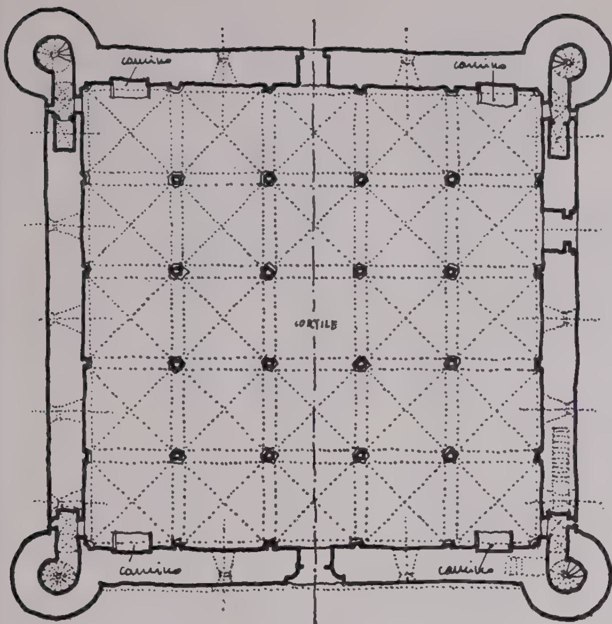


Fig. 6 - Siracusa, Castello Maniace: Planimetria

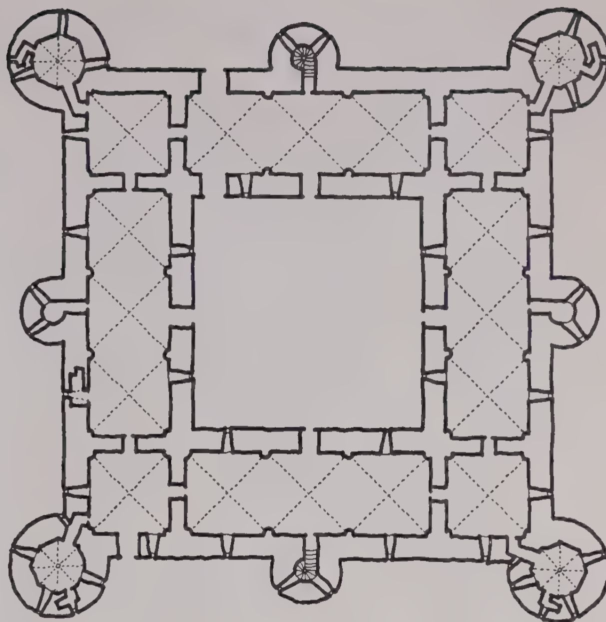


Fig. 7 - Catania, Castello Ursino: Planimetria

differenziata — a parte la maggiore o minore lunghezza, la maggiore o minore altezza — da una delle grandi sale di Castello Ursino (*fig.* 9); e non si saprebbero misurare — a parte la maggiore o minore capacità degli intagliatori — le differenze di orientamento stilistico che intercorrono tra i capitelli, poniamo, del Castello di Siracusa e quelli del Castello di Catania, tanto simili essi sono nella loro conformazione (*figg.* 10–11).

Il grande parallelepipedo che, al pari dei Castelli di Siracusa e di Augusta, compone Castello Ursino, ha per contrafforti quattro grandi torri — cilindriche all'esterno, ottagone all'interno — poste simmetricamente agli angoli; al centro d'ogni lato s'innalzano poi altre quattro torri, anch'esse cilindriche ma di minori proporzioni, a protezione dello sviluppo delle scale elicoidali per mezzo delle quali si accedeva al piano o ai piani superiori; scale delle quali soltanto una è stata recuperata nei restauri che hanno riguadagnato alla storia dell'architettura un così cospicuo monumento.

Gli ambienti ottagoni delle torri angolari son ricoperti da volte che s'aprono ad ombrello, irradiando, rapide e leggere, dalla chiave centrale (*fig.* 12) e assestandosi su mensole. È particolarmente in questi ambienti che l'ignoto architetto sfrutta le possibilità implicite nello sviluppo e nelle combinazioni delle forme geometriche; e le sfrutta con toccante vivacità, chè certamente alla sua sensibilità, alla sua immaginazione, si deve il giuoco delle proporzioni e il ritmo delle arcate, che conferisce alle strutture un senso come di sboccio improvviso, e alle forme una straordinaria leggerezza.

Un tal motivo è assai frequente nelle costruzioni borgognoni ed anche altrove; ma, nei modi descritti, quello di Castello Ursino è, per quel che si sa, l'esempio più antico offerto dai monumenti dell'età sveva in

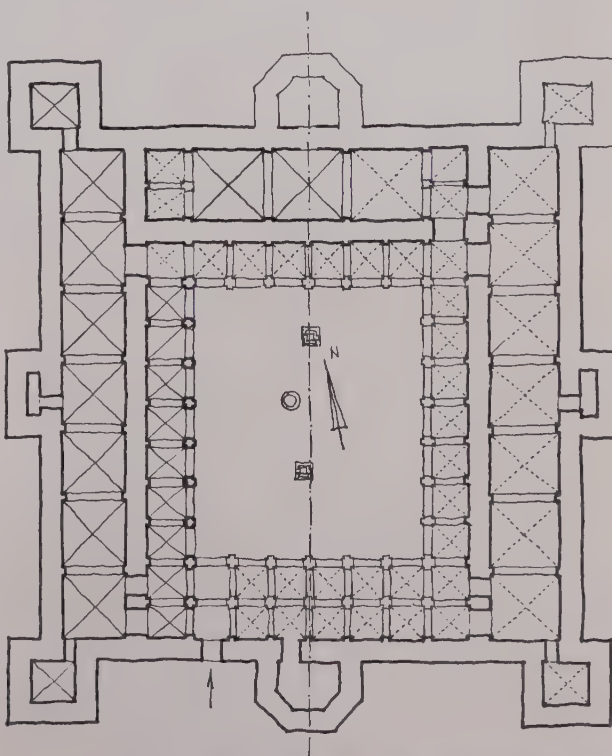


Fig. 8 - Augusta, Castello: Planimetria nella ricostruzione Agnello



Fig. 9 – Catania, Castello Ursino: Grande sala nel pianterreno

planimetrica, che sembra derivare dai torrioni arabi — l'intonazione tipica dei monumenti del successivo periodo angioino, e lo documentano le analogie che la torre in questione presenta, nella particolare disposizione dell'interno, con quella di S. Michele sul Monte Gargano, innalzata, per iniziativa di Carlo d'Angiò, nel 1274 dai " maestri ,, Giordano e Maraldo da Montesantangelo, noti anche per altre costruzioni. [12)]

Il periodo in cui l'edificio ennese venne costruito è infatti controverso: per alcuni esso è opera di Federico II di Svevia, per altri di Federico II d'Aragona. Forse, fra le due tesi estreme, merita d'esser presa in considerazione quella del Di Stefano che, sulla base di un passo del cronista Nicolò Jamsilla, pensa che l'opera, così come si vede, è il risultato della ricostruzione ordinata da Manfredi nel 1258.[13)] Narra infatti il cronista che Manfredi, tornato in Sicilia e giunto ad Enna, *vidit ruinas castri, quod a civibus ipsius Terrae destructum fuerat usque ad solum,* e, ritenendo impossibile tenere la città senza quell'opera fortificata (*attendens autem quod civitas ipsa nullo modo bene regi poterat sine castro*), ne ordinò la immediata ricostruzione (*ipsum statim castrum raedificari praecepit*). L'ipotesi, dicevo, è soltanto attendibile, dal momento che il *castrum* di cui parla il cronista sembrerebbe doversi identificare (per quanto resta problematica la distruzione *usque ad solum* di un complesso tanto imponente) con l'altro monumento svevo di Enna: il castello detto " di Lombardia ,,; e questo tanto più che una tradizione molto antica designa la " Torre di Federico ,, come *Palatium* (*regia domus* è detta in un diploma di Re Martino del 1398) e non propriamente come *Castrum*. Ma, a parte tutto ciò, resta sempre ben certo che — ove si prescinda dai rimaneggiamenti dei secoli successivi e particolarmente da quelli includenti, con tutta probabilità, le finestre (*fig.* 16), eseguite intorno alla metà del '400 — la motivazione di questa opera è da ricercarsi nell'àmbito dell'architettura del tempo svevo, così come è ben certo che i modi della sua realizzazione sono

Sicilia. Esso torna ad apparire in costruzioni certamente non anteriori a Castello Ursino, come il Castello di Salemi illustrato dal Di Stefano,[10)] e in forme che rinnovano il prodigio di Castello Ursino negli ambienti della cosidetta " Torre di Federico ,, in Enna (*fig.* 13).

Questo monumento, tra quelli siciliani, viene considerato (particolarmente dallo Enlart e dal Bertaux)[11)] come il più vicino al capolavoro di questa architettura: a Castel del Monte; e, nel fatto, con il castello pugliese non solo ha in comune la preferenza per la figura geometrica dell'ottagono — ripetuta tanto nei muri di recinzione, di cui resta qualche tratto, quanto nello impianto stesso della torre — ma anche la sottigliezza geometrica e la raffinatezza, si direbbe statica e decadente, dell'esecuzione. È — se si toglie la conformazione



Fig. 10 – Siracusa, Castello Maniace: Un capitello



Fig. 11 – Catania, Castello Ursino: Un capitello

alquanto diversi da quelli manifestati dalle altre costruzioni siciliane del tempo, e dai modi stessi dell'altra opera federiciana di Enna.

Ma, come s'è già osservato, ciò che differenzia la "Torre di Federico" dalle costruzioni del tempo, la unisce a quelle dei momenti successivi; e valga, nella stessa Enna, l'esempio delle parti originarie della Cattedrale, importante monumento che si desidererebbe veder messo in valore, e all'interno liberato dai vacui e grossolani stucchi settecenteschi.

Questa Cattedrale venne fondata, secondo una tradizione assai attendibile,[14] nel primo decennio del '300; ma della costruzione originaria non resta che — ove si tolga il portale sul fianco (*fig.* 14), evidente inserto di gusto chiaramontano — la zona presbiteriale (transetto ed absidi); il corpo delle navate è opera, ed opera assai singolare,[15] avviata verso la metà del '500, ed ancora più tarda è la grandiosa massa del prospetto sormontata, come in altre chiese della zona, dalla torre campanaria. Della torre federiciana è qui ripresa — e ripresa con un virtuosismo più scopertamente gotico — non soltanto la tecnica costruttiva, ma anche la sottigliezza geometrica, che risplende nelle luminose superfici delle absidi poligonali (*fig.* 15), e all'interno rifiorisce nelle crociere e nelle volte mirabili, anch'esse irradiate ad ombrello, dei catini delle absidi.

La presenza di maestranze di origine araba o, più propriamente, di "tecnici", è pure sospettata a Castel del Monte: a suggerimenti dovuti alla loro ben nota capacità e perizia sono stati infatti riferiti, sia pure in via ipotetica, le attrezzature idriche ed



Fig. 12 – Catania, Castello Ursino:
Volta in una delle torri angolari

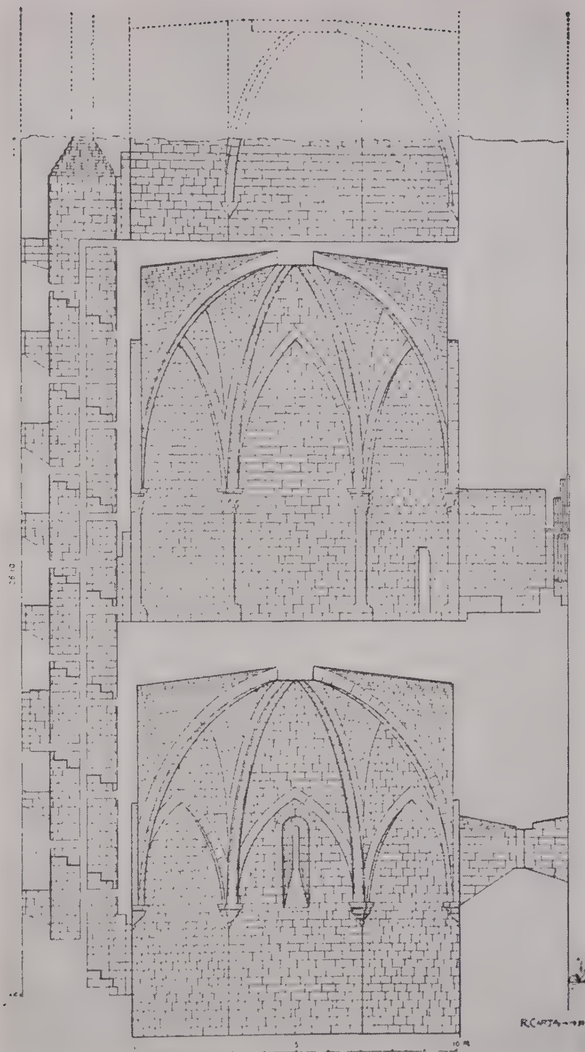


Fig. 13 – Enna, Torre di Federico: Spaccato (dal vol. dell'Agnello)

igieniche di cui quella famosa costruzione è fornita. [16] Ma quelle attrezzature non costituiscono una peculiarità di Castel del Monte: in forma non meno perfetta si ritrovano pure tanto nel Castello di Siracusa quanto nel Castello di Catania. Quel che s'è detto di siffatti impianti, può pure ripetersi per altri elementi, ed *in primis* per lo sviluppo e la forma delle scale. Di certo, quindi, per la esecuzione di queste parti, sono stati adottati principî comuni; e come tutti questi castelli vennero costruiti, se non contemporaneamente, a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, può legittimamente supporsi che si tratti di principî elaborati dai " tecnici ,, della corte, e fatti ripetere poi ovunque.

Credo però che, nella elaborazione dei piani relativi a questi castelli, ai " tecnici ,, di origine o di tradizione mussulmana, bisognerà attribuire una parte ancora ben più larga. Già, a distruggere il mito dell'Imperatore architetto, s'è visto quanto le forme dei castelli siciliani siano simili a quelle della chiesa cistercense del Murgo; chiesa per la quale, è ovvio supporre, nessuno formulerà l'ipotesi di un intervento imperiale. Riesce, infatti, alquanto arduo immaginare Federico II in veste di ideatore di chiese e di monasteri! E, sulla strada accennata, è possibile fare qualche altro passo avanti. Alla chiesa del Murgo doveva certamente essere annesso, se il piano prefissato fosse stato realizzato, uno stabilimento monastico. Ora, proprio nei piani degli stabilimenti monastici cistercensi, del tipo, ad esempio, di quello di Fontenay o di Noirlac, è possibile individuare parti che richiamano molto da vicino la planimetria dei nostri castelli. Comunque è ben certo che l'effetto delle sale terrene dei castelli di Siracusa e di Augusta e di quelle tuttavia esistenti nel Castello Ursino di Catania non doveva essere gran che diverso dall'effetto delle sale capitolari, dei refettorî, dei dormitorî, ecc. di quei famosi monasteri. Questo non fa che confermare per altra via le intime affinità che intercorrono tra l'architettura cistercense e quella dei castelli svevi. Credo però che indicare nell'architettura



Fig. 14 – Enna, Cattedrale: Portale sul fianco

Fig. 15 – Enna, Cattedrale: Le absidi

cistercense tutt'intera la matrice dell'architettura federiciana, è spingere le accennate affinità oltre il limite compatibile con la convenienza storica. Questa tesi, a non ricordare il vecchio e pur sempre fondamentale libro dello Enlart, è esposta nella nota opera dell'Haseloff su l'architettura sveva nell'Italia meridionale, opera in cui i rapporti tra Federico II e i cistercensi son fatti pure oggetto d'una trattazione specifica.[17] L'Haseloff, contrastando la tesi del Bertaux, secondo la quale la immissione delle forme gotiche nell'architettura dell'Italia meridionale sarebbe avvenuta soltanto nella fase estrema di quella sveva e ad opera dell'architetto cipriota ma di origine francese Filippo Chinard,[18] ha tentato viceversa di dimostrare che i rapporti tra architettura sveva e architettura gotica si stabilirono molto per tempo, proprio attraverso la mediazione dei cistercensi, convocati, come s'è visto, da Federico II fin dal tempo (1224) in cui sovrintendeva alla cancelleria imperiale l'abate di Casamari. Questa tesi si trova pure accennata dall'Agnello a conclusione del suo studio su Castello Ursino,[19] anche se subito contraddetta dallo epilogo ove la figura dell'Imperatore torna ad affacciarsi in veste di " ispiratore di novelle forme ",: le " novelle forme " — forse " respirate in ambiente levantino ",, forse "attinte

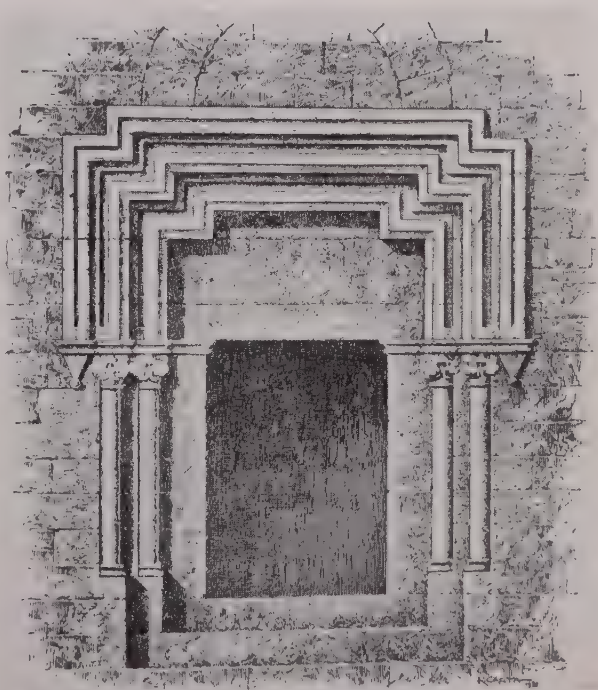


Fig. 16 – Enna, Torre di Federico: Una finestra (dal vol. dell'Agnello)

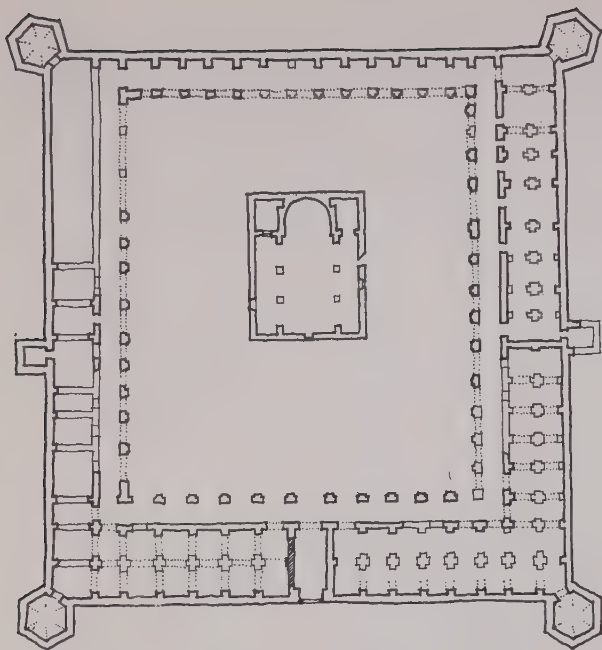


Fig. 17 – *Castrum* di Al-Andarīn: Planimetria

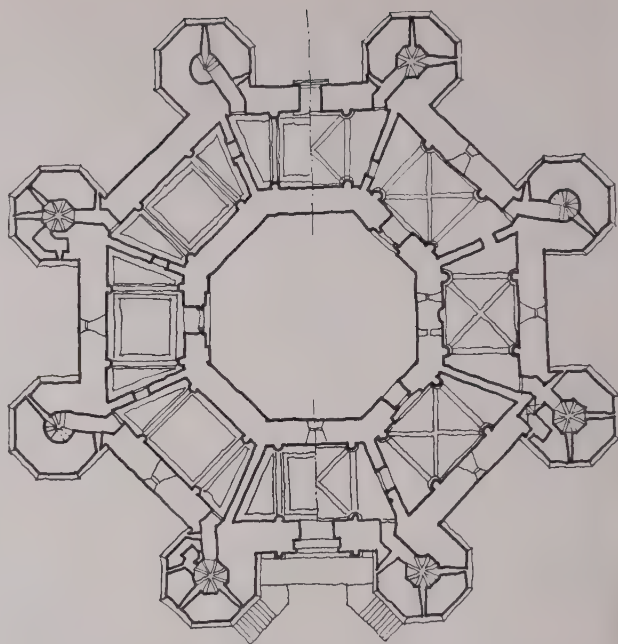


Fig. 18 – Pianta di Castel del Monte (dal Chierici)

direttamente al contatto dei monumenti architettonici cistercensi ,, — a cui sarebbero improntate le costruzioni innalzate durante il suo fortunoso imperio. Una tesi dunque non nuova, ma una tesi la cui innegabile parte di verità acquista ora nuovo risalto per la testimonianza di una imponente costruzione — forse la più vasta delle costruzioni chiesastiche avviate in Sicilia fino a quel momento — che assume per tal via il ruolo di documento storico di primissimo ordine.

Ma a rovesciare con quella cistercense la tesi del Bertaux o quella " imperiale ,,, al cui fascino taluni studiosi, anche a costo di impigliarsi in affermazioni contraddittorie, non riescono a sottrarsi, non credo, come già s'è accennato, si possa compiutamente spiegare l'assetto tanto caratteristico dei castelli svevi. Per questo bisogna volgersi altrove: ad edificî di tradizione, se non di origine, mussulmana.

L'origine di questi piani è infatti molto antica, ma qui — scavalcando il punto di partenza, che diciamo genericamente ellenistico per non entrare nel merito di una superata " querelle ,, — basta accennare ai castelli fortificati bizantini. Si osservi, ad esempio, quanto il piano del Castello di Augusta (*fig.* 8) è simile a quello del Castello di al-Andarīn [20] in Siria (*fig.* 17), che, per iscrizioni, sappiamo eseguito poco dopo la metà del VI secolo (558); o quanto il piano di Castel del Monte (*fig.* 18) è simile a quello del *Castellum* di (Khān-i-Khurra) (*fig.* 19), presso Dehbīd, in Persia, sulla strada che da Isfahan conduce a Shiraz. [21]

Nel caso più particolare del Castello di Augusta è da osservare che le analogie con l'indicato *castrum* bizantino sono quanto mai significative. Esse vanno dalle dimensioni — che sembrano doversi riportare, come unità fissa, al piede romano, e che sono, qui come negli altri monumenti dello stesso tipo o da essi derivati, di circa m. 70 × 70, cioè 200 piedi romani — alla conformazione planimetrica che, secondo la tradizione più antica ed originaria, si caratterizza per le torri quadrate o poligonali e non già cilindriche o semicilindriche come sarà negli altri monumenti per l'influsso dell'architettura sassanide; alla struttura dell'interno e del cortile, l'uno privo di quartieri isolati, limitato l'altro da un portico. Dicevo significative queste concordanze: di fatto — nel confronto con quelli dei più notevoli monumenti siciliani del genere (Castello Maniace in Siracusa, e Castello Ursino a Catania) — lo schema del Castello di Augusta resta più arcaico e, per dirla con una parola di moda, più " occidentale ,,, anche se, nella disposizione interna, presenta singolarissime affinità con il *castrum* di Sūsa. [22]

La planimetria di Castel Maniace e di Castello Ursino invece ci riconduce al gruppo dei castelli ommiadi, i quali, come ha chiarito lo Stern, se per taluni aspetti si ricollegano a quelli bizantini, per molti altri recano fortissima l'impronta dell'arte persiana. [23] E di questa — a non tener conto della distribuzione degli ambienti nell'interno legata ad esigenze di vario ordine e comunque diverse da quelle delle reggie ommiadi — quel che principalmente passa nei castelli federiciani, di certo attraverso la mediazione mussulmana, è, con la planimetria, la conformazione cilindrica delle torri che ha applicazione compiuta nei due castelli siciliani.

A chiarire l'origine persiana di siffatti elementi — origine del resto sulla quale può dirsi pacifico il parere degli specialisti — si può indicare la planimetria (*fig.* 20) del Castello della vallata di Farāshband, non quindi casualmente così simile a quella di Castello Ursino;[24] e a chiarire l'entità degli accennati rapporti tra gli schemi dei castelli ommiadi — ed è qui superfluo ricordare la diffusione che queste forme ebbero in Siria e in Palestina, e l'importanza che hanno per il costituirsi dell'arte mussulmana — e quelli dei castelli siciliani, basta citare (del resto dal già indicato studio dello Stern sarebbe agevole trarre larga materia di confronti) l'impianto (*fig.* 22) del Castello di Djebel Seïs, illustrato or non è molto dal Sauvaget,[25] o quello (*fig.* 21), di al-Ḳaṣṭal, chiarito come costruzione ommiade dallo stesso Stern.

Queste indicazioni, che s'impongono per la loro stessa evidenza, non pretendono di esaurire un così complesso argomento, bensì di segnare l'inizio di una ricerca. Ma anche da questo inizio è possibile constatare quanto le ipotesi rilanciatesi dai varî studiosi che si sono occupati di questo problema siano inadeguate a chiarire la realtà tanto complessa dell'architettura sveva. Spiegarne l'origine, che è quanto dire la cultura su cui è cresciuta, equivale a coglierne il suo significato storico, e con ciò stesso la sua originalità. Ora essa sta, a raccogliere le fila di quanto s'è venuto esponendo, nello incontro e nella reciproca assimilazione, avvenuti non a caso in queste zone d'Italia e nel particolare ambiente della corte federiciana, di due culture, di due mondi tanto diversi: la cultura scolastica dei cistercensi e la sottile speculazione degli arabi. Gli uni hanno dato a questa architettura lo slancio e la possanza, gli altri il calcolo fantasioso che disciplina e trasfigura quello slancio e quella possanza.

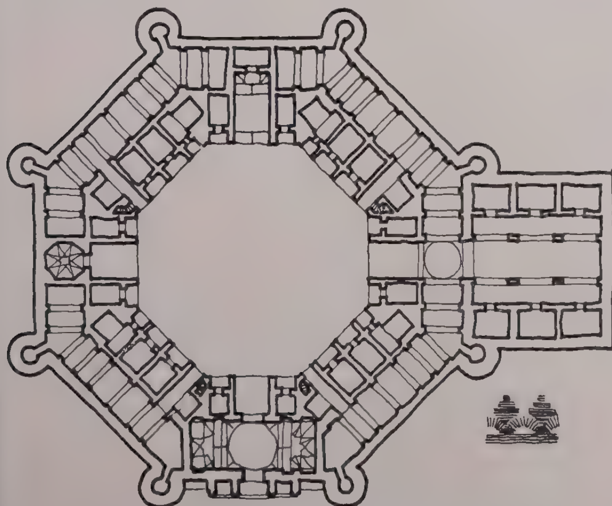


Fig. 19 – Pianta del *Castellum* di Khān-i Khurra

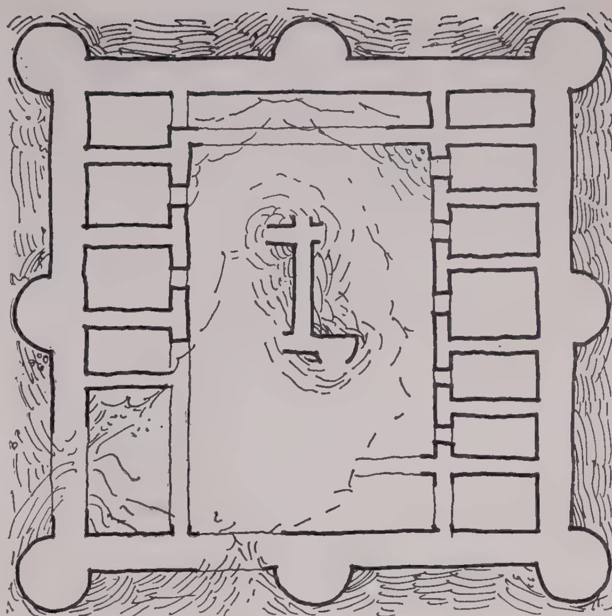


Fig. 20 – Pianta del *Castrum* della vallata di Farāshband

Viene ad essere rivalutato in tal modo uno degli aspetti più singolari della cultura dell'età federiciana contro la tendenza più diffusa che limita l'apporto mussulmano soltanto al campo delle scienze. Ma la rivalutazione piena sarà possibile quando verrà studiato a fondo il mirabile complesso delle sculture che ornano le cattedrali pugliesi; delle sculture che cadono proprio nell'età di Federico e che, per i loro caratteri, per i loro motivi, si isolano da quelle contemporanee, come l'ultimo fantasioso guizzo di una civiltà — della civiltà sassanide divenuta mussulmana — che aveva ormai perduto la sua forza di conservazione e di coesione.

Ma il miracolo — ripeto — della sintesi accennata non poteva avvenire che in questa zona d'Italia e nell'età sveva. Questo è da tenersi ben presente anche come contrappeso alla insistenza con cui — da Castel del Monte a Capua — sono state ricercate le reviviscenze classicistiche di quel momento per innestarvi — o mal celate insidie della retorica! — i mai sopiti sogni imperiali, nel caso specifico ben alimentati dalla politica dell'Imperatore tedesco; e agganciarvi perfino l'opera scultorea di Nicola Pisano. Si dimenticava però che Nicola potè diventare quella grande personalità che è — forse il più grande scultore italiano di tutti tempi, di certo il creatore della nuova classicità dell'arte italiana — soltanto quando potè scrollare da sè il peso della erudizione che l'opprimeva — quella erudizione che fu per gli spiriti del Medioevo più un incubo che una forza liberatrice — e cercare, nel respiro più vivo della cultura europea non già modelli, ma slancio per la sua ispirazione.

STEFANO BOTTARI

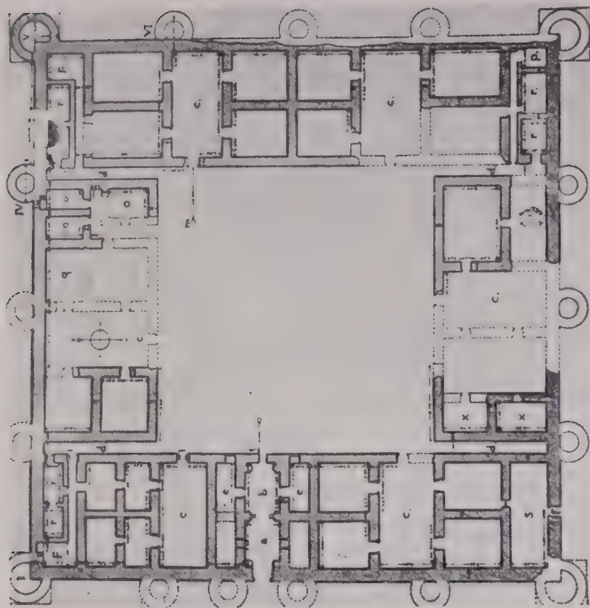


Fig. 21 – Pianta del *Castrum* di al-Ḳaṣṭal

1) Cfr. G. Agnello, *L'Architettura sveva in Sicilia*, Roma 1935, p. 233 e ss.; la descrizione, minuta e precisa, è accompagnata da una serie di rilievi dovuti alla perizia di G. Di Grazia.

2) Cfr. G. Di Stefano, *L'Architettura religiosa in Sicilia nel sec. XIII*, estratto dall'*Arch. st. per la Sicilia*, Palermo 1938, p. 6.

3) Cfr. *Ignoti monachi cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica etc.* (ed. A. Gaudenzi, nella raccolta *Mon. stor. della Società napoletana di Storia patria*, Napoli 1888), p. 38.

4) Cfr. L. Belfiore, *La basilica del Murgo e l'architettura cistercense*, Catania 1950; per la pianta e la connessione con le altre chiese dell'ordine cfr. anche: A. Dimier; *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, Paris 1949, I, p. 153, II tav. 249.

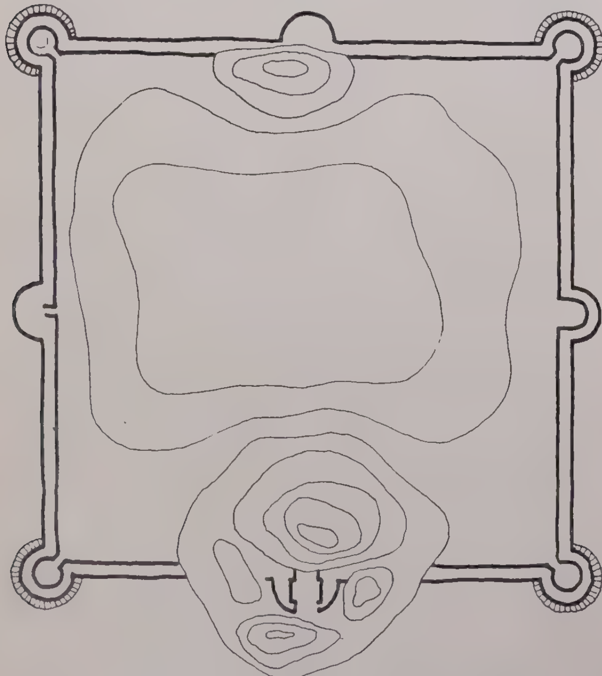


Fig. 22 – Pianta del *Castrum* di Djebel Seïs

5) Si veda l'edizione a cura di H. R. Hahnloser (Vienna 1935) pp. 65–66 e tav. 28.

6) Per la Trinità di Venosa si veda l'ampio studio di R. Bordenache, *La SS. Trinità di Venosa – Scambi ed influssi architettonici ai tempi dei primi normanni in Italia*, in *Ephemeris Dacoromana*, VII (1937).

7) Cfr. S. Bottari, *L'Architettura della Contea*, Catania 1948. Sulla connessione tra l'architettura normanno-cluniacense della Calabria e le più antiche chiese siciliane dell'età normanna — ivi però compreso il Duomo di Cefalù — a conclusioni pressochè analoghe salvo il dissenso su questioni particolari era già pervenuto H. M. Schwarz nel suo ampio saggio *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normann* in *Röm. Jahrb. f. Kunstgesch.*, 1942–44, saggio da me non potuto prendere in considerazione per il ritardo con cui ci è pervenuto il volume.

8) Agnello, *op. cit.*, p. 238.

9) Cfr. M. Aubert, *L'Architecture cistercienne en France* Paris 1947, I, p. 22.

10) Cfr. G. Di Stefano, *L'Architettura gotico-sveva in Sicilia*, Palermo 1935, p. 69 ss.

11) Cfr. E. Bertaux, *L'Art dans l'It. Mér.*, Paris 1904, pp. 740 e 746; Id., *Mon. medioevali... del Vulture*, Napoli 1897, p. IV (ove è citato anche il passo dello Enlart).

12) Per la torre di S. Michele sul Monte Gargano, cfr.: E. Bernic, *Il campanile della basilica di S. Michele sul Monte Gargano*, in *Napoli Nobilissima*, vol. VII (1898), p. 20 ss.; E. Bertaux, *L'Art...*, *cit.*, p. 767.

13) Cfr. G. Di Stefano, *op. cit.*, p. 62 e ss.

14) Questa notizia, oltre che nella *Historia Ennensis* del Littara (ms. alla Biblioteca Comunale di Enna, L. I, Cap. IV), si legge anche nell'opera di F. Testa, *De vita et rebus gestis Federici II Siciliae regis* (Palermo 1775), p. 146. Il passo è il seguente: *Elionora... per idem tempus quartas Kalendas iulii anno MCCCVII cum rege presertim estate frequentabat princeps templum de suo restaurandum ornandunque curavit.*

15) È un esempio tipico della ripresa di motivi medioevali in pieno Rinascimento. Il fenomeno è stato studiato da G. Samonà (cfr., *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*, in *Boll. d'Arte*, maggio 1932, p. 517 ss.), che però non ha preso in considerazione questo esempio così cospicuo e significativo. La ripresa non è soltanto negli elementi architettonici (si osservino, ad esempio, le proporzioni delle colonne), ma anche in quelli decorativi. Tipica in questo senso la decorazione delle basi delle colonne dovute, come si ricava dalle firme nelle stesse incise, a Raffaele Russo, fiorentino (1551), Antonio La Ficara (1559), Gian Domenico Gagini (1560). Altri avanzi di sculture, tra cui due magnifici leoni, si vedono qua e là murati in punti diversi della chiesa. All'interno del muro del prospetto si vedono avanzi di sculture che, con tutta probabilità, appartengono alla decorazione trecentesca del prospetto.

16) Cfr. G. Chierici, *Castel del Monte* (nella raccolta: *I Monumenti Italiani*, pubblicata a cura della R. Accademia d'Italia), fasc. I, Roma 1934.

17) Cfr. A. Haseloff, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig 1920, particolarmente il primo capitolo.

18) Cfr. E. Bertaux, *I mon. medievali...*, *cit.*, p. IV ss.; Id. *L'Art dans l'It. mér.*, *cit.*, p. 742 ss.

19) Scrive l'Agnello (*op. cit.*, p. 472): " Ove si consideri, in fine, che la basilica del Murgo, nella quale si rispecchiano così manifeste affinità stilistiche con Castel Maniace, precede forse di oltre dieci anni la costruzione di questo e che essa venne elevata dai monaci cistercensi del monastero di S. Maria di Roccadia, potrà non riuscire arduo rintracciare, pur in mezzo a tanta inevitabile fluttuazione di forme, le origini dell'arte sveva nelle formule stesse dell'architettura religiosa largamente diffusa dal celebre ordine benedettino ".

20) Cfr. per questo: H. C. Butler, *Ancient Architecture in Syria, Section B, Northen Syria*, Publ. Princeton Univ. Archaeol. Expedition to Syria, Division II (1908), II, tav. VIII.

21) Cfr. E. Herzfeld, *Damascus: Studies in Architecture*, in *Ars Islamica*, vol. X (1943), p. 25 e fig. 3.

22) Cfr. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1940, parte II, p. 167 ss. Il *castrum* di Sūsa è, nei confronti di quelli siciliani (particolarmente i castelli di Siracusa e di Augusta), assai interessante, perchè consente di intuire quale poteva essere la sistemazione, assai discussa, nella parte superiore, cioè nel secondo piano.

23) Cfr. H. Stern, *Notes sur l'architecture des Chateaux omyyades*, in *Ars Islamica*, vol. XI–XII (1946), p. 72 ss.

24) Cfr. E. Herzfeld, *op. cit.*, p. 26 e fig. 5.

25) Cfr. I. Sauvaget, *Les ruines omyyades du Djebel Seïs*, in *Syria*, XX (1939), pp. 238–56.

POSTILLA

Questo saggio riproduce, con l'aggiunta delle note e qualche aggiornamento successivamente in esse introdotto, la lezione con la quale, tre anni or sono, ho inaugurato l'attività culturale del Circolo " Notar Jacopo ,, in Lentini (Siracusa), che tanto interesse ha posto per le ricerche archeologiche in quell'importantissimo centro. Da allora ad oggi, quella che era una semplice traccia, un avviamento ad un certo ordine di ricerche, è diventato un campo di studio ben largo, e fondamentali contributi son venuti anche da parte di altri studiosi, tra cui il Krönig ed il Samonà; ed inoltre la tesi esposta nel saggio è stata, nel " Convegno di Studi federiciani ,, tenutosi in Sicilia nel dicembre del 1950, confortata dal consenso autorevole di studiosi e conoscitori del mondo arabo ed orientale come il Levi della Vida, il Gabrieli, il Mercati ed altri ancora.

Il Krönig nello studio: *Staufische Baukunst in Unteritalien*, pubblicato nel vol. *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl), Berlino 1950, pp. 28–38, ha posto, per suo conto, il problema che è al centro di questo scritto (il collegamento dei piani dei Castelli svevi di Sicilia con i piani dei Castelli ommiadi), ed ha in modo particolare sottolineato la singolare concordanza tra il *Castrum* di Sūsa (Tunisia), reso noto dal Creswell, e il Castello Ursino di Catania. Tale collegamento s'era imposto anche a me quando mi fu possibile consultare l'opera monumentale del Creswell e, indipendentemente dal Krönig, ne diedi conto nel vol. *Monumenti svevi di Sicilia* (Palermo 1950), ove riprodussi, a titolo di documentazione, i grafici forniti dal Creswell.

Il Samonà, in una brillante comunicazione tenuta al ricordato " Convegno ,, , ha insistito sul diverso aspetto che, nei confronti di quelli siciliani, presentano i Castelli svevi dell'Italia meridionale, e in modo particolare Castel del Monte. Nella composizione delle masse, nella configurazione degli effetti spaziali, che caratterizzano i Castelli svevi di Sicilia, egli ha riconosciuto un apporto fondamentale della tradizione architettonica mussulmana, mentre in Castel del Monte, come già il Bertaux, ha indicato, a incominciare dalla pianta, acutamente paragonata ad un immenso pilastro polistilo, un monumento intimamente connesso ai modi dell'architettura borgognone. Ed in realtà, in Castel del Monte, gli apporti arabi non stanno su un piano diverso, anche se più limitato, degli apporti borgognoni nei Castelli di Sicilia, ove l'incantato geometrismo del loro assetto spaziale è ben diverso da quello scolastico degli impianti di ascendenza cistercense. È avvenuto in questi monumenti un fenomeno analogo ma opposto a quello che, in altra occasione, ho sottolineato per le più antiche cattedrali siciliane: in queste ultime, impianti di origine normanno–cluniacense sono stati realizzati da maestranze arabe; nei Castelli svevi, impianti di origine araba sono stati realizzati da maestranze precedentemente al servizio dei cistercensi. Comunque su queste concordanze e differenze ho avuto già modo di intrattenermi nella introduzione al libretto della Dott. Belfiore sulla basilica del Murgo (Catania 1950), e di esse fornirò una più ampia trattazione nella nuova edizione del volume sui *Monumenti svevi*.

Ma risolvere il problema del collegamento dei piani dei Castelli ommiadi con quelli dei Castelli svevi di Sicilia significa pure spiegare il modo con cui siffatto incontro è stato possibile, e ciò tanto più che i monumenti arabi, via via indicati, non scavalcano per tempo il IX secolo. Il Krönig, dal momento che i castelli di Sicilia sono tutti posteriori al ritorno dell'Imperatore dall'Oriente, pensa che lo spunto per essi sia stato tratto nelle stesse regioni dell'Oriente, e che la mediazione sia stata stabilita dall'architettura dei Crociati. Può darsi che le cose siano andate in questo modo; ma è da tenere pure presente che la tradizione architettonica araba fu viva in Sicilia, come documenta il palazzo della Cuba, fino agli ultimi tempi normanni, e che i piani dei Castelli svevi sono molto vicini al nucleo fondamentale dei palazzi che i Re normanni innalzarono nei dintorni di Palermo, utilizzando in non pochi casi costruzioni preesistenti.

Questi palazzi, ora in abbandono, furono rilevati e studiati, sul finire del secolo scorso, dal Goldschmidt (in *Ztshr. f. Bauwesen*, 1898), e a scorrere i grafici è facile notare le analogie. Si metta, ad esempio, a confronto il piano del Castello di Favara (riprodotto pure nello scritto con cui il Guiotto ha dato notizie dei restauri della chiesetta annessa al palazzo in *Palladio*, 1940, p. 211), certamente ampliamento di un palazzo arabo, con il piano del castello di Augusta.

Aggiungo infine, non essendo qui opportuno continuare la trattazione di un così importante argomento, che l'interpretazione classicistica e prerinascimentale di Castel del Monte appare svolta, sulla traccia degli studi del Bernich, da A. Vanni in uno scritto pubblicato sul *Giornale di Letteratura* che si stampava a Melfi (1° marzo 1898), e particolarmente da E. Rocchi in uno scritto apparso in una delle prime annate de *L'Arte*; e, per la cosiddetta " architettura imperiale ,, dell'età sveva, dal Creswell, nell'opera sulla porta di Capua, che ha per titolo: *The Renaissance of Architecture in Southern Italy* (Oxford 1935).

CARLO RAINALDI E IL PROSPETTO DI S. ANDREA DELLA VALLE A ROMA

GLI INTERROGATIVI sul nome dell'architetto del prospetto di S. Andrea della Valle minacciavano di trovare risposta, ma risposta non del tutto esplicita e la questione da semplice che era, si avviava a diventare complessa e poco chiara. Avevano iniziato, ai loro tempi, il Baglione [1] ed il Titi [2] a trovarsi in disaccordo attribuendo l'uno al Maderno, l'altro al Rainaldi, l'opera. Col Titi erano poi il Venuti, [3] il Pascoli [4] e più tardi il Milizia. [5]

Superata questa prima fase riguardante la trasmissione (direi quasi orale) di notizie, operata nell'ambiente dei biografi d'arte e dei compilatori di guide della seconda metà del Seicento, e superati i risentimenti neoclassici, entrati poi col primo Novecento in fase di revisione, una confusione inattesa l'aveva causata il Boni. [6]

Egli riprendeva infatti la tradizione che al Maderno assegnava il prospetto. Tale asserzione era in realtà superata per l'esplicito inquadramento stilistico che veniva facendosi di lì a poco da parte degli studiosi sul piano propriamente critico del barocco e delle sue più espressive figure. È appena qui il caso di ripetere i nomi ben noti del Brinckmann, dell'Escher, dell'Hempel, del Giovannoni, del Muñoz, del Wölfflin. Anche più efficacemente operavano poi le ricostruzioni documentarie e critiche della personalità del Maderno. Esse venivano infatti togliendo ogni esatta determinazione e forza alla vecchia asserzione del Baglione conferendo, per via indiretta, maggiore autorità alla opposta tradizione. Più in particolare (e con diritto di tutta priorità) va qui fatto il nome del Muñoz [7] per avere identificato il non eseguito progetto del Maderno per la facciata. Ne pubblicava peraltro il disegno, catalogato al n. 6734 della Collezione di disegni di Architettura degli Uffizi (*fig.* 2).

Per quanto ci preme, questo disegno è connesso in modo intimo alla storia della fabbrica per la precisione e coincidenza delle notazioni grafiche inserite manoscritte sul foglio (in alto a destra la quotazione generale, in basso a destra la quotazione dei rapporti degli ordini ed altre). Mi piace qui ricordare, a facilitare la comprensione del carattere tecnico esecutivo del disegno, una di dette note e precisamente quella riguardante la zona di zoccolatura su cui si elevano le basi dell'ordine inferiore; essa dice: " tanta alta *quanto reusirà* ,,. A parte la dizione settentrionale, essa pare dirci molte cose della natura del disegno. Esso non appartiene certo alla categoria dei " progetti ,,, quando vogliamo con questa parola indicare la conclusiva fatica grafica dell'architetto che si esprime per il committente. Si tratta invece di una prova, di un tentativo grafico (non ultimato) che l'architetto veniva quotando e perfezionando (il disegno non è stato, per intero, trattato ad acquarello, resta anzi in parte accennato a matita). Egli lo arricchiva, via via, di riferimenti al rustico nello sforzo organizzativo di aderire con precisione ad un dato esistente a lui ben noto. Lo veniva confrontando con edifici famosi vicini come luogo ed analoghi per intrinseca monumentalità; basti qui ricordare, al pari della precedente notazione, quella di confronto fra le misure del prospetto e quelle del Gesù. Possiamo quindi, in questo momento, arrestarci nelle considerazioni relative al disegno maderniano per schematizzare, in poche parole, la situazione in quanto essa ha di elementi positivi per quanto riguarda la precisa conferma e delimitazione dell'opera del Rainaldi. Se dunque (a stare con il Muñoz e la Caflisch [8]) il Maderno ha lasciato in rustico la facciata con un suo progetto, per quanto sappiamo, impostato e non determinato, se il Baglione non poteva che informarci che, fino al 1642, il progetto da eseguire era ancora quello del Maderno, se per motivi stilistici lo Hempel (con gli altri autori fin qui citati) e fin dalla sua *Dissertazione* del 1919 dedicata al Rainaldi, ragionevolmente confermava l'attribuzione al Rainaldi dell'opera e dell'invenzione del prospetto, non mi sembra inutile portare un suggello documentario alle indicazioni indirette dei ragionatori e alle intuizioni dei critici, riportando in chiare lettere quei documenti contabili e disegnativi che, esaurientemente, dànno la conferma definitiva al Rainaldi del prospetto e, quel che più importa, precisano l'entità, le modalità, la data esatta o meglio l'intervallo di tempo del suo intervento.

E se di per se stesso, per motivi strettamente filologici ed informativi, il poter disporre di tali documenti è cosa utile, senza dubbio più importante si è il fatto che essi permettono di dare al Rainaldi il merito di una realizzazione sulla base di una intuizione creatrice, e come tale del tutto originale, perseguita con una indipendente attività esecutiva dal disegno al particolare. Ciò tanto più è notevole in quanto che il Maestro si trovò ad operare contro determinati vincoli, costituiti dalle proporzioni generali del prospetto come risultava dal già concretato organismo maderniano.



Fig. 1 - C. Rainaldi: Progetto per la facciata della chiesa di S. Andrea della Valle (Uffizi, Coll. Disegni, n. 3688)

Il nostro primo dato è costituito da un disegno, disegno (come vedremo) di progetto, fedele all'esecuzione, e dai documenti di cantiere che ci permettono di riportarlo al Rainaldi e che per di più ci fanno conoscere le particolarità cronologiche e tecniche della esecuzione.

Il disegno (inedito) è inserito al n. 3688 della ben nota Collezione di Disegni degli Uffizi (*fig.* 1). Esso coincide colla esecuzione in modo che può definirsi incontestabile. Non si tratta però di disegno commemorativo o di pura riproduzione, poichè lievissime differenze con la realtà del prospetto eseguito indicano la sua natura di grafico eseguito *prima* della costruzione o durante la medesima. Voglio dire che non si tratta di uno studio dal vero, ma di una preventiva, sia pur matura, progettazione architettonica.

Osserviamolo più da vicino.

Singolarmente penetrante ed esatta è la coincidenza fra la ricerca espressiva del disegno e i risultati magnificamente conseguiti dalla realtà di travertino; lievi ma nitide differenze di carattere occasionale risultano per converso alla nostra osservazione e confermano la natura progettistica del grafico. La delineazione, infatti, della partecipazione della plastica decorativa è immatura. Se infatti coincidono perfettamente i medaglioni sostenuti da angeli variata è la proporzione degli stemmi pontifici sovrastanti attualmente la porta principale e nel timpano terminale. Mancano le figure a tutto tondo.

Da un lato quindi opera in noi, nell'osservare il disegno, la ricerca evidente di frazionare sul foglio la possente e piuttosto quadrata superficie di massa su cui l'architetto era vincolato, con superfici raffigurate aggettanti mediante la digradante luminosità delle velature di acquarello. È chiarissimo (senza velature) il campo centrale di asse mentre con due successive mezze tinte sono segnati i campi retrostanti. Marcatissime sono le colonne i cui scuri di ombra portata e propria *rigano* in modo evidentemente ricercato (fino ad essere quasi arbitrario per il vivacissimo salto di intensità) la compattezza della massa plastica principale.

Nulla, mi sembra, di più aderente alla espressione conseguita con il reale andamento delle membrature architettoniche per il potente proiettarsi in avanti del campo di asse, con il verticalismo accentuato degli ordini fino all'efficacissimo riprofilarsi sul cielo delle sagome interrompenti la linea del timpano terminale.

Convergono, sapientemente adoperati a realizzare questo effetto *gerarchicamente prevalente* e studiosamente rispettato, mezzi prospettici e chiaroscurali, strettissimamente e puntualmente indicati nel grafico.

Tale identità supera, è bene dirlo e ripeterlo, una formale coincidenza geometrica e descrittiva. Entra piuttosto nel campo sentito e vivace della ricerca espressiva.

Ricordando poi la grafia dei disegni, certamente pertinenti allo studio rainaldesco, provvisti per la fabbrica di S. Agnese a Piazza Navona,[9] nitidi, esatti, un po' " freddi ,, e confrontandola con l'intelligente un po' astratta delineazione degli effetti previsti in esecuzione, del disegno n. 3688, mi sembra di trovare attinenze reciproche che sono di ulteriore, anche se secondario, conforto alla pertinenza del disegno stesso al Maestro.

Di tale attinenza da disegno a realtà costruita e viceversa, e in più della corrispondenza fra il complesso costituito dai grafici e dalla viva realtà architettonica e il nome e l'attività del Rainaldi, la formale esatta colleganza è stabilita dal documento n. 16 costituito dalle pattuizioni contrattuali che fanno riferimento preciso al disegno fornito dall'architetto e alla sua opera direttiva prestata non solo mediante indicazioni ma attraverso grafici esecutivi e modelli di dettaglio (modini).

Affiancherei al disegno n. 3688 la citazione del documento n. 10 a ricordo di disegni forniti per l'Archivio e provvisti di certo dal Maestro o dal suo studio.

Il Rainaldi è presente in fabbrica fin dalla realizzazione della scala di accesso alla porta principale del prospetto (docc. nn. 3, 4, 6) terminata nel 1658 ed a cui si dovette lavorare nel 1657. La provvista dei fondi si svolge tra il 1655 e il 1656.

Vale la pena di osservare, collegando documento contabile a grafico e realtà, il prevalente e intenzionalmente sviluppato andamento grafico con cui nel

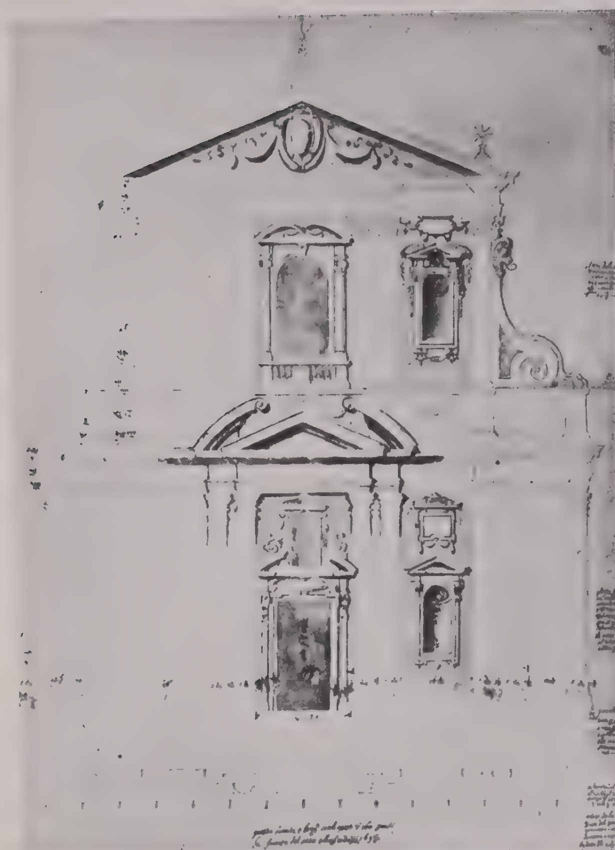


Fig. 2 - C. Maderno: Progetto per la facciata della chiesa di S. Andrea della Valle (Uffizi, Coll. Disegni Arch., n. 6734)

disegno viene espressa la gradinata, non già espediente funzionale, ma elemento architettonico corroborante la unitaria determinazione degli andamenti ascensionali di sagome riprofilate ed aggettanti contraddistinguenti il campo centrale del prospetto.

L'architetto è ricordato con i nomi dell'artefice nella preparazione ed esecuzione di questo vivace particolare architettonico.

Stabilita l'esecuzione nel 1661 con patti precisi, ne deriva la datazione del disegno finale di progetto (3688 o direttamente connesso). È ragionevole supporre che in tale data si conchiudesse una elaborazione precedente sviluppata presumibilmente fra gli anni 1655-60. Di essa ignoriamo e ignoreremo, credo, le interessanti fasi intermedie a meno di non retrodatare il disegno chigiano citato dalla Caflisch, [10] la cui indicazione riportata nel foglio è del 1662 ma non obbligatoriamente da riferirsi alla data di stesura del grafico stesso.

In tal modo, penso, tale grafico, ascrivibile forse al Rainaldi, per le sue divergenze dall'esecuzione e dal progetto di esecuzione 3688, si trova in perfetta regola con la sua qualifica di stadio intermedio di progettazione.

Osserviamo ora che nel maggio 1661 si ha (v. doc. n. 9) la posa in opera dei primi capitelli, mentre nel settembre si ha la firma del contratto con i capi mastri scalpellini. La pattuizione segue l'inizio del lavoro (come spesso accade ed accadeva). È da risolversi il quesito se fra gli anni 1658-59 (esecuzione della scalinata) e la fine del 1661 si sia costruito o meno il primo ordine di travertini o se questo preesistesse in parte.

La questione controversa non ha in realtà troppa importanza, giacchè il progetto 6734 degli Uffizi su una impostazione di pianta uguale sviluppa effetti espressivi assolutamente diversi come meglio vale di qui a poco osservare. In realtà è di tali effetti espressivi e dei loro rapporti con il grafico 3688 che vale la pena di interessarsi.

La data di elaborazione dei concetti architettonici di S. Andrea della Valle va quindi portata agli anni 1655-60.

Ciò va tenuto presente per quello che è l'intersecarsi di questa ricerca con le corrispondenti chiaroscurali e prospettiche, viste anche sul piano urbanistico, dell'impianto delle due chiese di Piazza del Popolo (Hempel, [11] 1662-67) e di S. Maria in Campitelli (Hempel, [12] 1660-75).

Dal 1662 al 1675 (v. docc. nn. 11-15) lavorano invece gli scultori, il Ferrata, il Fancelli, il Guidi. Tutto il baricentro della attività architettonica va a cadere, credo ragionevolmente, sul 1660. Così ambientati i documenti finora inediti, al bilancio positivo della letteratura precedente va da un lato quindi la scoperta del progetto maderniano e per quanto riguarda il Rainaldi una solida e sana intuizione critica riportante su attendibili raffronti stilistici al Rainaldi il prospetto eseguito. Tale intuizione si collega ora e si rinsalda esaurientemente con i dati or ora esposti e criticati.

Può per converso dirsi che i rapporti fra progetto maderniano, rustico esistente, e opera del Rainaldi siano stati in tutto impeccabilmente intesi ?

Alcune sfumature nelle asserzioni sia dell'Ortolani [13] che della Caflisch [14] meritano insieme al riconoscimento della loro sagacia qualche prudente e garbata rettifica, ora che documenti grafici e contabili permettono di controbilanciare le nitide impressioni che fin qui derivano agli autori dalla osservazione del progetto maderniano. L'Ortolani trova infatti nella esecuzione del Rainaldi caratteri maderniani, tra cui specificatamente elenca " il modo con cui l'ultima colonna della facciata si ricava sopra un piatto pilastro in iscorcio ,, e " la cadenza ricca ed elegante delle colonne binate ,,. Anche la riquadratura e la spartizione generale della massa con la serie di colonne doppie disposte su due piani trova nell'Ortolani una interpretazione, come mimesi, da elementi maderniani.

A rigor di termini per moderare tale interpretazione non necessita neppure l'osservazione del disegno del Maderno, essendo sufficiente osservare quello del Rainaldi e confrontando con l'eseguito.

Il progetto del Maderno non presenta neppure lo stesso schema nel senso dato dal Giovannoni alla parola. Si tratta di una schematizzazione del tutto diversa da quella dell'esecuzione (*fig. 3a*): un motivo architettonico di grandiosa potenza (quello del michelangiolesco timpano a voluta), inserito su degli andamenti chiaroscurali che si arretrano nello spazio a farlo trionfare (*fig. 3b*).

È dubbio persino che di semi colonne si tratti nell'ordine superiore del progetto del Maderno rimanendo esse puramente accennate nel grafico in puro prospetto, quali lesene.

È anche da notare che, a totale e radicale differenza dai progetti e dall'esecuzione del Rainaldi, nel secondo ordine non si abbiano colonne binate rimanendo sugli angoli un'unica membratura a definire la massa generale del prospetto.

È opportuno rilevare anche la assoluta assenza di riprofilature verticali; nel timpano esse si arrestano infatti alla cimasa della trabeazione orizzontale.

E fin qui si tratta di notazioni relative a schemi e simboli visivi che non ci qualificano l'effetto, la vita dell'una e dell'altra opera come arte: quella progettata dal Maderno e quella eseguita dal Rainaldi.

Grandioso e maturo nel dettaglio e nell'insieme, il progetto maderniano è inserito, pur sempre, in un modo di fare architettura in cui gli effetti chiaroscurali e la trattazione singola del dettaglio e dello schema restano direi quasi rispettosi l'uno per l'altro, disciplinatamente accostandosi l'uno all'altro senza tentare di creare una precisa *gerarchia*. In un tono (a dirlo in parole povere) di un sapientissimo manierismo lievemente " venato ,, di abilità professionale.

Ben diverso il progetto del Rainaldi in cui il maestro seppe *subordinare* ai grandiosi effetti verticali delle colonne, autenticamente binate, tutta l'espressione del prospetto. Quello che nel progetto maderniano significavano gli aggetti delle due colonne adiacenti al portale era un ben proporzionato esibirsi di un gruppo di membrature sul piano comune delle altre, mentre nel progetto rainaldesco con assoluta coerenza fino al timpano viene accentuata l'*importanza prevalente* degli andamenti verticali rispetto agli orizzontali.

Ritengo che su tale radicale differenza dei due progetti sia superfluo insistere; più ed oltre che di schema e di consuetudini stilistiche è una differenza di personalità vivacemente confermata dalla realtà.

Del pari la Caflisch indulge a questa continuità fra la creazione maderniana e quella rainaldesca sembrandole sufficiente riconoscere delle differenze nel trattamento del portale e della finestra centrale, trascurando le differenze (radicalmente operanti in modo diverso) nello schema di tessitura degli ordini, nella diversità del campo generale (assenza di volute nel progetto rainaldesco) e il diverso uso per diversi effetti dell'elemento tradizionale dell'ordine.

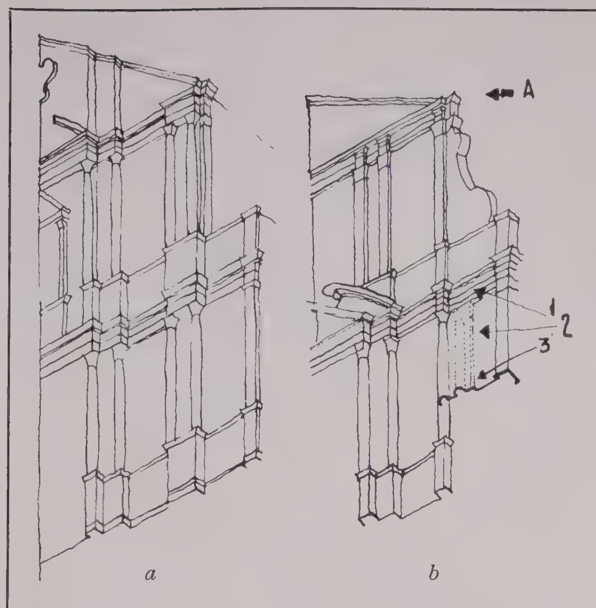


Fig. 3 *a* e *b* – S. Andrea della Valle
a) Particolare del prospetto di C. Rainaldi
b) Particolare del progetto di C. Maderno

A tale opinione dà luogo, a mio avviso, il manchevole elenco dei disegni e sopratutto il progetto datato 1662 del Codice chigiano. Riportato al Rainaldi esso è effettivamente interessante gradino intermedio fra il progetto del Maderno e l'esecuzione 1665. Ma non di più.

Non posso convenire poi per le stesse ragioni precedentemente espresse con l'asserzione che il Rainaldi abbia: " Bei den Ausführung sein fassadensystem unverandert übernommen,,, trattandosi di differenze materialmente constatabili nei rapporti chiaroscurali di aggetto e di proporzioni di insieme. Ne consegue, e ci piace qui di annotarla come chiusa, la possibilità di riaffermare anche per questa via la libera creatività dell'architetto, guida di un complesso di maestranze e di artisti, che si subordinano disciplinatamente alla soddisfazione delle sue esigenze talchè questa nostra scheda rientra non solamente fra quelle destinate ad arricchire le nostre conoscenze sulla personalità del Rainaldi e a determinare la originalità che ritengo assoluta della sua creazione, ma altresì nel maggior tema della architettura come sintesi delle altre arti figurative, come fu tipico del barocco maturo rispetto al barocco della seconda metà del Cinquecento in Roma.

In questo il Rainaldi, il conservatore " sempre a se stesso uguale ,,, che convisse con le due personalità più prepotenti ed esplicite del Seicento italiano, Bernini e Borromini, il creatore di alcuni fra i più espressivi quadri urbanistici di Roma, si dimostra, nel desiderio di egemonia architettonica sull'urbanistica e sulle arti plastiche, perfettamente ambientato in quelli che saranno gli sviluppi più significativi del tardo barocco.

APPENDICE

I documenti sono contenuti nell'Archivio di Stato di Roma: *Fondo Corporazioni Religiose: Teatini di S. Andrea della Valle*, vol. ms. rilegato – segnato b. 2197, ed intitolato: *Libro mastro della fabbrica della facciata della Chiesa di S. Andrea della Valle* (reca una indicazione moderna: 1665–1667).

Nel primo foglio le seguenti precisazioni:

D. 1 – Modalità finanziarie per la disponibilità dei fondi. Segue poi la Bolla di cui è opportuno ricordare unicamente la data fissata dalla espressione che segue:

D. 2 – *Data Romae apud S. Petrum Anno Incarnationis Domini millesimo sexcentesimo quinquagesimo quinto Sexto Nonis Mai.*

D. 3 – Al f. 3 recto: *Havendo voluto N. S. Alessandro VII che si piani la piazza e si facci la scala o scalinata avanti la chiesa di S. A. d. V. con li denari del moltiplico, ha però derogato p. la somma di 2000 Scudi alla suddetta bolla con il seguente chirografo* (che viene riportato con la data del 16 gennaio 1659).

D. 4 – Ancora al foglio 10 recto: *a di 1° agosto dati p. il ferragosto al cavaliere* Rinaldi *nostro architetto 1,05 scudi.* E ancora poco sotto: *e a d° dati al Florelli Not. del Vicario, p. l'istromento fatto co li Scarpellini...*

Seguono fino al f. 20 le ricevute delle riscossioni dei capitali accantonati per la costruzione.

Per il 1658 si ha al f. 20 recto:

1) – *a di 21 dicembre pagati a M.ro Carlo Paranzini Muratore dare p. Scalinata e piazza scudi 30.*

2) – *a di d° a M.ro Pietro Vitali Scarpellino dare p. le dette in conto scudi 30.*

(Seguono in tutto il foglio liquidazioni ai detti per circa 2500 scudi).

3) – *a di d°* (*8 agosto*) *pagati al m° p. saldo de la scala.*

Proseguendo al

D. 5 – Al f. 21 si hanno tutte liquidazioni ai predetti e ai mercanti di travertini *p. la piazza e scalinata.*

D. 6 – Importante il ricordo al f. 21: *a di 27 maggio p. intero e final pagamento delli scudi 450 p. prezzo de li travertini et opere serviti nella scalinata conforme le misure del fr. Valerio e del Sr. Cavaliere Carlo Rajnaldi Architetto.*

e più sotto:

a di 9 d° (*agosto*) *pagati a M° Carlo p. intero e final pagamento delli sc. 371.26 p. le opere fatte nella scalinata nella piazza come nel conto sottoscritto dal Cav.re Rinaldi Architetto in mazzo 13°.*

D. 7 – Dal f. 26 – si ha l'entrata del moltiplico mentre ai ff. 26–27–28 riprendono i pagamenti a M.ro Carlo Paranzini dal 7 ottobre. E poi, in data 17 ottobre, l'annotazione:

a di 17 settembre sc. 300 metà in debito ad Ambrogio Appiani e a Gio. Maria Maniscalchi Scarpellini.

E per tutto il f. 28 si hanno note per 6555 scudi di pagamenti a Paranzino Muratore, Giov. Catti e Appiani e Maniscalchi – Scarpellini.

D. 8 – (al f. 29):

Ambrogio Appiani e Gio. Maria Maniscalchi scarpellini scudi 300 a b. conto di loro fatture p. servitio della facciata della chiesa conforme alli capitoli contenuti nell'istr. rogato dal Florelli notaro dell'Emo Vicario alli (*manca*) *di settembre.* Seguono i pagamenti per oltre 5000 scudi (sempre 1661 senza data precisa).

Così al f. 30 p. il Paranzini per 3000 scudi.

D. 9 – *a*) Al f. 31 in data 1661 si legge: *e a di 1 maggio 1.50 di moneta dati p. mancia di colatione alli intagliatori e muratori p. haver alzati di due primi capitelli delle colonne della facciata.*

b) – Vi è poi al foglio 31 in fondo (pagine coll'indicazione 1666 cancellata in 1662):

1664 a di 15 marzo a. Quarantanove sessanta pagati a Ercole Ferrata in Milano a b. conto ai lavori e da farsi di bassorilievo p. la facciata e ancora più in basso: *sc. 0,30* (0,30?) *al Not. Florelli p. rog. delli capitoli fatti co mastri di scarpello p. la terminatione della facciata.*

D. 10 – Sempre nel f. 31:

e a di (manca la data) *scudi 25* (seguono 3 parole illeggibili) *p. pagare dei disegni della facciata cioè un da presentarsi a Sua Santità et l'altro p. la Casa.*

E poco dopo:

al P. Con. Vic. p. mancia dato a Scarpellini et architetto.

D. 11 – f. 38 (in centro): *a di 10 agosto* (*1663*) *S. sc. 200 ad Ercole Ferrata scultore.*

Seguono altri pagamenti al f. 39 (1663) ad Ercole Ferrata, Giacomo Antonio Fancelli, Domenico Guidi per importi vari sui 200 scudi per volta. Non é precisato l'oggetto dei pagamenti.

D. 12 – Interessante documento riguardante Carlo Fontana. Si ha al f. 39 e dice:

Gennaro s 20 metà a Carlo Fontana architetto (*1663*).

D. 13 – In data 1664 al f. 40 la annotazione:

e a di 1 settembre s. 9, metà sono p. tanti spesi in regolare in occ. del Ferragosto il Cav. Rainaldi architetto.

D. 14 – Annotazione di conferma al docum. 12 come segue: (f. 40) *a di 20 metà pagata dal Monte a Carlo Fontana p. recognizione; mandato a buon conto gennaio 1662.*

D. 15 – È al f. 41 (1664): *Sig. Ercole Ferrata scultore a di 10 agosto 100; m. havuti a b. c. delle d. statue* (idem poco sotto lo stesso per Jacomo Antonio Fancelli).

b) – f. 42 (1665): 3 pagamenti ai 3 scultori.

D. 16 – Notaio Nic. Fiorelli – 1661. Instrum. 3° pars off. 30, f. 749 e segg.:

Capitoli e conventioni, stabiliti e da osservarsi tra li RR. PP. di S. Andrea della Valle e li capo m.ri scarpellini M.ro Gio. Maniscalchi e M.ro Ambrogio Appiani in fare la facciata della Chiesa di S. Andrea della Valle quale anderà fatta tutta di travertino con l'infr. ti patti e conditioni come segue:

Convengono che detti m.ri espressamente s'obblighino, come promettono e si obbligano di fare, a tutte loro spese, tutti i lavori di tevertino e intagli ed altro in conformità del disegno fatto dal Cav.re Rainaldi Architetto della detta opera e conforme ai suoi modini, modelli et ordine con quella maggior perfettione e diligenza che in simili (*casi*) *si usa a paragone della fabbrica di Michel Angelo nel Campidoglio, et ogni altra ben fatta fabbrica di Roma.*

2° capo – Seguono gli obblighi di celerità e di perfezione dei piani.

3° capo – Qualità dei travertini (cave di Tivoli – per i fondi è " concesso " di usare quello di Monterotondo); sempre: *prima di lavorarli haveranno da essere approvati dall'architetto*; regole e modo di tassellare.

4° capo – Spessori e posa in opera dei travertini; vi si dice *e prima di porli in opera siano obbligati a farlo avvisato al sud°. Architetto acciocchè siano da esso prese le note e le misure di esso.*

5° capo – Sui prezzi delle varie voci di lavoro.

6° capo – *Convengono li M.ri che si obligano di obedire agli ordini del prefato architetto. Occorrendo far modelli per l'intagli sudetti o altro debbiano, senza recognizione alcune, farli ogni volta che da d° Architetto gli sarà ordinato per servitio della d. a opera.*

E si prescrive inoltre che: *p. tutto il rimanente del lavoro, ben specificato nelli p.ti capitoli ma ordinati dall'arch.tto s.to, come l'intagli dei capitelli medaglioni statue, Putti, Angeli, arme imprese et altri lavori, quelli tutti doveranno assieme con tutto il rimanente del lavoro essere valutati e stimati dal sud° architetto.*

Seguono le modalità di pagamento e di copia dell'atto.

Roma, a di 7 settembre 1661.

Seguono le firme. Furio Fasolo

1) G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori ed architetti*, ed. 1642 in Roma.

2) Cfr. Titi, *Studio di Pittura, scultura ed architettura*, ed. 1674 in Roma, p. 205. V. anche: *Ammaestramento ... di Roma*, ed. 1686, e *Descrizione di Roma ecc.*, ed. 1763, pp. 252 e 231.

3) R. Venuti; *Descrizione.... di Roma*, ed. 1767, vol. II, p. 626.

4) L. Pascoli, *Vite de' pittori scultori ed architetti*, ed. 1772.

5) Fr. Milizia, *Memorie degli architetti etc.*, ed. 1768, vol. II.

6) A. Boni, *La chiesa di S. Andrea della Valle*, Roma 1907.

7) A. Muñoz, *C. Maderno*, ed. Roma 1922.

8) N. Caflisch, *Carlo Maderno*, ed. Brückmann, Monaco 1934: cfr. in particolare tavv. 14 e 15 e pp. 45–55.

9) E. Hempel, *Fr. Borromini*, ed. Roma, Milano 1926.

10) Cod. Chig., P. VII 9, tav. 58.

11) E. Hempel, *C. Rainaldi*, ed. Roma, 1922.

12) *Op. cit.*, p. 11.

13) S. Ortolani, *S. Andrea della Valle*, nella coll. *Le chiese di Roma illustrate*, n. 4.

14) *Op. cit.*, p. 53.



Fig. 1 – La facciata allo stato attuale

LA CHIESA DI S. SIRO DI STRUPPA

La chiesa di S. Siro di Struppa presso Genova, la cui struttura è tra le più fedeli al tipo delle maestranze comacine, è un monumento degno delle più solerti premure perchè vengano restituite nella forma originaria le parti che ancora sono deturpate dalle sovrapposizioni murarie di epoche successive a quella di origine.

Nel 1025 il vescovo Landolfo, con decreto da lui firmato, [1] concedeva la detta chiesa ai monaci benedettini affinchè essi " non cessassero di far risuonare le lodi di Dio là dove si credeva che il santo pontefice Siro fosse nato e fosse cresciuto ".

Dalle monografie del sacerdote Paolo Canessa e di Luigi Gravina si ha notizia che:

" La chiesa, dopo la visita di monsignor Bossio nel 1582, cominciò ad essere deturpata: accorciate le due cappelle laterali con lo spostamento dei due altari in avanti onde far luogo in una alla sacristia ed alla scala del campanile dall'altra, sostituite le monofore con grandi finestre, alzato il coro (1667), coperti di intonaco i muri ". [2]

" Nel secolo scorso e precisamente nell'anno 1851 fu guastata la bella torre, la quale dovette perdere le sue antiche trifori con colonnine di marmo per dar posto a quattro grosse campane.

" Anche il pavimento, che prima era di pietra e ricordava l'antichità della chiesa, fu nel 1864 montato in marmo ". [3]

" Però nell'anno 1921 sotto la direzione e vigilanza della Sopraintendenza ai monumenti e dell'Ufficio municipale di Belle Arti si diede principio ai restauri dell'intero edificio e già (1937) è restaurata del tutto la facciata, la navata centrale e quasi ultimate le due laterali ". [4]

La facciata e le navate (*figg.* 1 e 2), restituite nel loro aspetto *quasi originario* [5] dal restauro del 1921, mostrano quale importanza abbia la restituzione della struttura originaria della chiesa nelle altre parti non ancora ripristinate.

Nel periodo barocco si ebbe nelle absidi la parte più manomessa: fu spezzato il catino di quella maggiore per sollevarne l'imposta e per renderlo adatto a contenere la decorazione con lesene tuttora esistenti. Negli assaggi da me fatti nell'agosto del 1948 è stata rintracciata la cornice d'imposta originaria e la parte iniziale della calotta in pietra viva. La detta abside maggiore esiste tuttora nella parte inferiore ed è definita dai ricorsi in pietra della sua struttura tondeggiante riportata nella *fig.* 5 in cui è visibile anche la chiusura di una monoforo e l'apertura di una delle grandi finestre su menzionate dal Gravina.

Le absidi minori originarie, in parte soffocate dalle sovrastrutture, mostrano ancora i caratteristici archetti pensili esterni (*fig.* 5).



Fig. 2 – La navata centrale allo stato attuale



Fig. 3 - La facciata come era nell'anno 1927



Fig. 4 - Stato attuale della cella campanaria

È con vera ansia che si attende la liberazione dalle dette sovrastrutture affinchè tutte le tre absidi ritornino alla loro suggestiva struttura originaria. 6)

La *fig.* 4 mostra una delle bifori del campanile rimasta inalterata e l'arco della cella campanaria contenente le grandi campane installate nel 1851 per cui furono demolite le preesistenti trifori con colonnine in marmo menzionate dal Canessa.

Dagli assaggi compiuti sempre nell'agosto del 1948 si è rintracciata una porzione del primo cuneo dell'archivolto delle trifori (partendo dal piano d'imposta), sì che resta individuata la posizione delle trifori stesse per la loro ricostruzione che riporterà il campanile alla eleganza originaria della sua forma. 7)

Gli assaggi fatti presso le basi delle colonne nelle zone del pavimento verso la facciata, verso il presbiterio e nella zona centrale (*fig.* 7) dimostrano chiaramente l'esistenza di plinti a sostegno delle basi stesse. L'altezza di essi corrisponde alla differenza di livello tra il pavimento attuale in lastre di marmo (applicate nel 1864 secondo la già riportata citazione del Canessa) e il pavimento originario in pietra. Differenza visibile nella *fig.* 6, che riproduce l'assaggio compiuto presso lo



Fig. 5 - Sovrastrutture nell'abside maggiore ed in quella minore sinistra



Fig. 6 – Assaggio attestante la differenza di livello tra il pavimento in marmo e quello sottostante originario in pietra

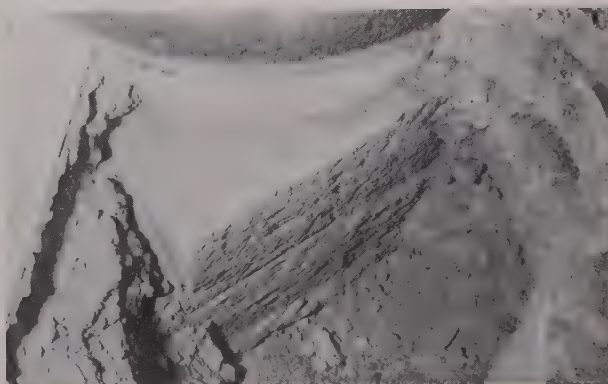


Fig. 7 - Assaggio attestante l'esistenza dei plinti sotto le basi delle colonne

stipite e sotto la soglia della porta della facciata.

Tali assaggi permettono di restituire con assoluta certezza il livello originario del pavimento che, mentre ridona i plinti alle colonne e l'altezza originaria alla porta della facciata, rimette in luce lo zoccolo della facciata stessa attualmente interrato dal piazzale esterno alla chiesa.[8]

Da quanto precede, nessuna difficoltà di ordine stilistico si frappone al ripristino di questa vetusta chiesa. Non c'è che togliere la muratura in pietrame fino a raggiungere la struttura in pietra viva e completarla nelle parti mancanti di cui fortunatamente esistono le tracce.

È con questo intendimento che ho approntati i disegni per il restauro (*figure* 9–12, 15).

Ho poi sentita la necessità di modificare in una trifori il rosone attuale della facciata che fu costruito durante il restauro della facciata stessa. Operai tuttora viventi che lo eseguirono dichiarano che fu costruito sui calchi del rosone della facciata della chiesa di S. Donato in Genova.

Pur non considerando che le facciate delle prime chiese di architettura lombarda (a cui appartiene la nostra) non hanno il rosone ma monoforo, bifori o trifori[9] esiste un documento inoppugnabile in una fotografia datata 20 gennaio 1927 che riproduce la facciata di S. Siro di Struppa ove risulta, nonostante le alterazioni degli stipiti e dei coronamenti delle aperture della facciata stessa, indiscutibilmente manifesta la forma delle finestre originarie in due monoforo laterali e in una trifori centrale (*fig.* 3).

Nel 1025 la chiesa, come sappiamo, era già stata costruita. Ma se anche il documento di archivio non fosse pervenuto a noi e fosse stato distrutto, come fu distrutto " tutto quello che si trovava inventariato nel libro della chiesa durante la memorabile insurrezione dei genovesi contro gli austriaci del 1743 ",[10] basterebbe la struttura della chiesa stessa da sola per stabilire l'epoca della sua origine.

Ha pianta basilicale a tre navate coperte con tetto a due falde la centrale e con tetto ad una falda le laterali, due file di colonne con capitelli cubici ed archi portanti i muri della nave di mezzo, arco

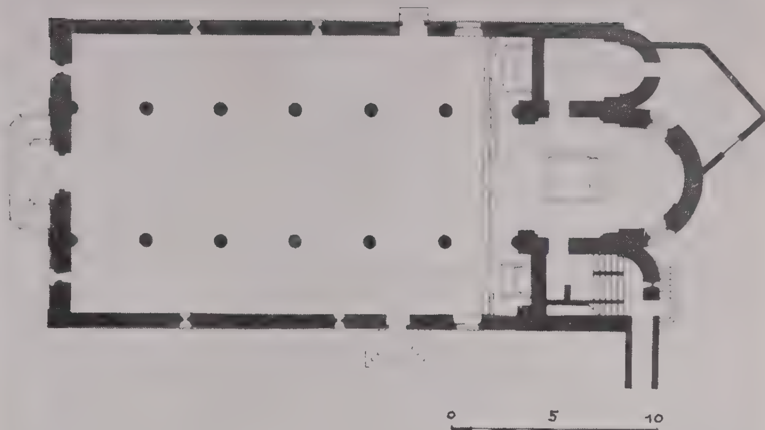


Fig. 8 – Pianta della chiesa allo stato attuale

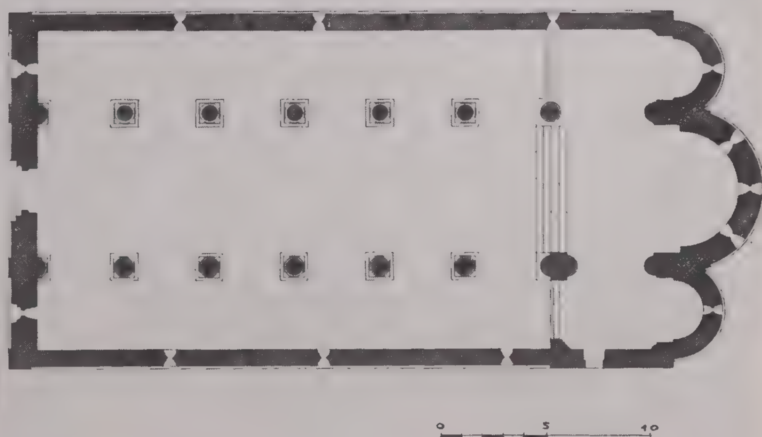


Fig. 9 – Pianta della chiesa liberata dalle sovrastrutture restituita allo stato originario

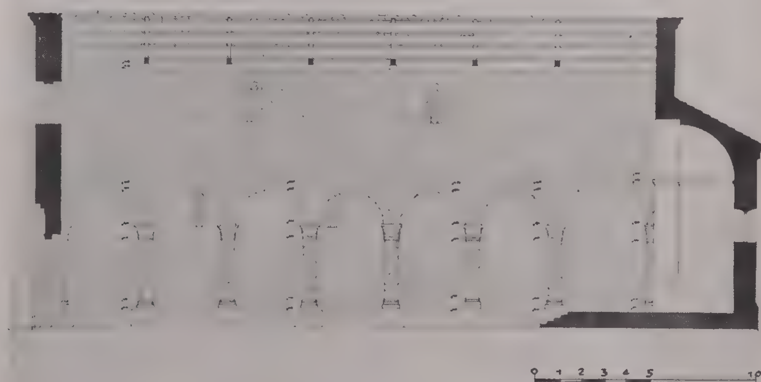


Fig. 10 – Sezione longitudinale della chiesa ripristinata





Fig. 11
Facciata della chiesa ripristinata

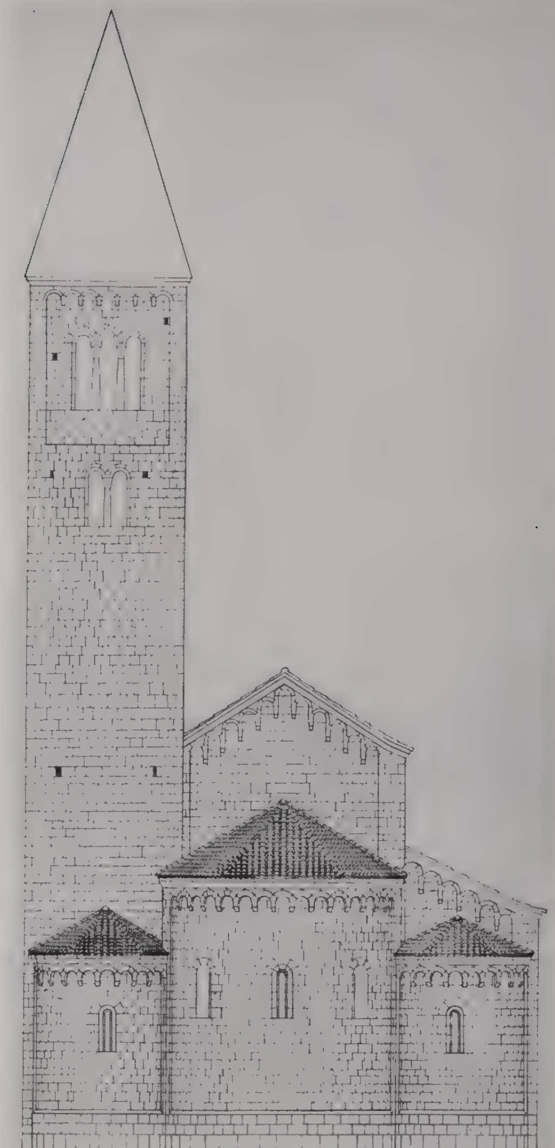




Fig. 12 – Le absidi liberate dalle sovrastrutture
e restituite allo stato originario

trionfale, coro triplo–absidato, campanile incorporato nel presbiterio, facciata basilicale.

Osservando la proporzione degli elementi che ne costituiscono l'organismo, notiamo che la pianta è composta di campate successive aventi nella nave di mezzo la figura di quadrati adiacenti di cui uno degli estremi è assegnato al presbiterio. Rileviamo, inoltre, che la navata centrale ha dimensioni doppie delle laterali sia in larghezza che in altezza.

La impostazione planimetrica ed altimetrica con tale figura geometrica regolare e tale rapporto numerico semplice rende manifesto che la struttura della chiesa è aderente allo schema compositivo delle maestranze comacine.

Volgendo lo sguardo alle numerose chiese di architettura lombarda, non può non rilevarsi l'analogia del concetto compositivo della chiesa di S. Siro con quello che originò la pianta di S. Ambrogio a Milano, nè può sfuggire che la pianta della pieve di Sala Bolognese ha lo schema planimetrico perfettamente coincidente con quello di S. Siro di Struppa. Le loro piante hanno la stessa forma e la

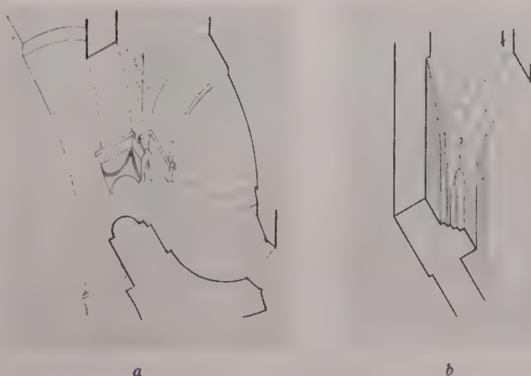
Fig. 13 – Particolari
A, B, C – i vari tipi di capitelli e basi; *C'* – assonometria del capitello *C*; *D* – archetti pensili delle absidi

stessa dimensione in larghezza e differiscono solo di un metro nella lunghezza.[11]

Indubbiamente in entrambe le chiese operò la stessa maestranza comacina, ma la priorità costruttiva fra esse spetta alla chiesa di S. Siro, che nel 1025 era già stata eretta.[12] La pieve di Sala Bolognese sorse invece nel 1096.[13] Ciò, del resto, è confermato dal carattere strutturale primitivo lombardo di incorporare il campanile nel presbiterio, qual'è, appunto, in S. Siro, e non nella pieve di Sala Bolognese.

A tale uopo il Rivoira rivendica l'origine indigena di tale sistema costruttivo: " I nostri campanili (Duomo di Ivrea 973–1005), Santo Stefano ad Ivrea (secolo XI), S. Ambrogio in Valle di Susa (secolo X), sebbene modificati dalle occorse riparazioni e in parte mascherati da moderne costruzioni, offrono pur sempre il più antico esempio conosciuto di campanili piantati sul fondo delle navatelle. La quale disposizione — apparentemente ispirata dalle scale a chiocciola praticate negli angoli fiancheggianti la esedra principale di taluni edifici degli antichi romani — fu più tardi adottata dai costruttori del S. Abbondio di Como (1013–1095) senza che avessero d'uopo di trarne, come è opinione di molti, l'ispirazione di oltre confine ,, .[14]

Ma, prima che a S. Abbondio in Como, le maestranze comacine avevano adottato tale disposizione nella chiesa di S. Siro, che nel 1025 era già stata edificata. Resta così provato che da questa chiesa e da poche altre trae origine la collocazione del campanile nell'abside.



a *b*

Fig. 14 *a* e *b* – *a*) particolare dell'abside minore sinistra
b) struttura dei pilastri e degli archi sostenenti il campanile

L'importanza stilistica che ne deriva attribuisce alla chiesa di S. Siro, che rispecchia anche con rara fedeltà le proporzioni e le altre particolarità del tipo costruttivo elaborato dalle maestranze comacine, un vero primato, sì che il ritorno di tutte le sue parti alla struttura originaria aggiunge una perla delle più fulgide alla collana dell'architettura lombarda.

L'abside, il pavimento di pietra, i plinti delle colonne, le trifori della facciata e del campanile attendono la loro resurrezione.



Fig. 15 – Veduta prospettica della parte superiore del campanile con le trifori e le bifori ricollocate sulle tracce esistenti

Già il parroco arciprete Giovanni De Micheli, animato dal nobile proposito di compiere tale opera, sorretto dalla Sopraintendenza ai Monumenti di Genova, continua alacremente i lavori di ripristino della intera chiesa; e pensa che i fedeli, nella visione del tempio ridonato alle severe forme primitive, intensifichino la devozione a Dio con quel fervore di fede che l'ordine monastico dei Benedettini intendeva tramandare erigendo la chiesa di S. Siro di Struppa.

Ma è ancora per l'onore dell'architettura italiana che questo monumento deve ritornare alla purezza della sua linea.

ANTONIO SULPRIZIO

1) Registro della Curia, Atto 58, p. 473, vol. I.
2) L. GRAVINA, *S. Siro di Struppa e la sua Pieve millenaria*, Genova 1937.
3) P. CANESSA, *Vita di S. Siro*, Genova 1908.
4) L. GRAVINA, *op. cit.*
5) *Quasi originario* perchè, come si vedrà in seguito, la facciata originaria aveva una trifori in luogo del rosone e le colonne delle navate posavano su alti plinti ad un livello inferiore del pavimento attuale.
6) Vedere nella *fig.* 12 l'aspetto delle absidi liberate dalle sovrastrutture.
7) Vedere nella *fig.* 15 l'aspetto del campanile con la restituzione delle trifori.
8) Vedere nelle *figg.* 10-11 i disegni di ripristino delle navate e della facciata.
9) S. Abbondio a Como (sec. XI), S. Fede a Cavagnolo (sec. XII), S. Lazzaro a Pavia (sec. XII).
10) Dalla monografia di L. GRAVINA, *cit.*
11) La larghezza, compresi i muri, di entrambe le chiese è di m. 15. La lunghezza della chiesa di S. Siro è di m. 31,50; della pieve di Sala Bolognese è di m. 32,50. I dati della chiesa di S. Siro sono quelli dei rilievi da me fatti recentemente. I dati della pieve di Sala Bolognese sono desunti dalla monografia di G. RIVANI: *L'antica Pieve di Sala Bolognese*, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1930.
12) Cfr. il citato decreto del Vescovo Landolfo.
13) Data incisa in una lapide dell'epoca nella facciata presso il portale (Dalla monografia del RIVANI, *cit.*).
14) G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura Lombarda*, Roma 1901, vol. I, pp. 300-301.

NOTIZIE DOCUMENTARIE SUL BUONTALENTI

IL BUONTALENTI morì in Firenze il 6 giugno 1608. Pochi giorni prima e cioè il 28 maggio 1608 veniva redatto l'inventario che si riporta qui di seguito:

A. S. F. Guardaroba filza 245 a carta 454

Addì 28 di maggio 1608

Inventario delle appiè Robe di Ms. Bernardo Buontalenti ~~donate a S. A. S.~~ [esiste la cancellatura nello scritto] *e fatto alla presentia di Ms. Matteo di Nigi Nigietti, ... di* [*Giuliano*] *Salvetti e Eufemia sua moglie e prima —*
li modelli della facciata di Santa Maria del Fiore.

[1] *Un modello delle facciate del d'uomo di Firenze fatte per ordine del Duca Francesco buona memoria al d° Bernardo Buontalenti che desiderava* [*si*] *faciesse fare di legname di tiglio intagliato scorniciato con colonne e figure di stucco, lungo braccia 3 1/2 e braccia 4.*
[2] *Un altro modello picholo per sopra detta facciata fatto con pilastri e più semplice al sopradetto alto braccia 2 e lungo braccia 1 3/4 fatto di legname d'albero tinto di giallo.*
[3] *Un disegno de suddetta facciata toccha d'acquarello azzurro.*
[4] *Un altro delle sudette simile toccho d'acquarello giallo, largo braccia 1 2/5 l'uno e l'altro et alto braccia 2 3/4.*
[5] *Un disegno tirato in telaio delle facciate anticha innanzi che la si disfacessi alta braccia 1 3/4 e larga braccia 1 toccho di acquerello e di penna ritratto dalla propria di mano di Bernardo Poccetti.*

Modelli e disegni delle Cappelle di San Lorenzo di S. A. R. da fare.

[6] *Una 3/a parte di d° modello di legname d'albero scorniciato et tutto dipinto conforme alle pietre che ànno a essere con pilastri recanti dipinti e figure di lor altezze fatto sino al 1° ordine lungo b. 2 et alto 2· 1/3.*
[7] *Un altro modello di detta Cappella con su tre faccie pure fino al 2° ordine dipinte e spartite come sopra, fatto di legname e cartone alto b. 1 3/4 e largo b. 1 1/2 con pilastro dipinto e statue dipinte, tutto dipinto come sopra.*
[8] *Un altro modello di cartone picholo dipinto con spartimenti come sopra detti e è fatte tutte le otto faccie largo b. 1 et alto b. 1 1/2.*

Disegni per sopra dette Cappelle

[9] *Due disegni per la d^a tirati di penne et acquerello azzurro in su la carta accomodati in su li telai che uno lungo b. 1 e alto b. 1 2/5 et l'altro b. 1 1/3 largo e alto b. 1 3/4.*
[10] *Un disegno del pialotto al naturale dipinto nel mezo un Assunta in aovato, dalli lati due vasi con fiori e uccelli fatto in su un foglio tirato in su li telai in due pezi largo braccia 4 3/4 e alto b. 1 1/2.*
[11] *Fatto un modello del busto e testa del Granduca Cosimo fatto di stucco e colorito per fare di pietre et tutto fatto di pezzi per accomodarsi con le pietre alto b. 1 e largo b. 1.*
[12] *Una testa di pietra cavata dal suddetto modello fatta a grandezza conforme a che a essere alla Cappella e fattili il collo con un un poca di spalle di cartone e due mane per detta statua alta la testa b. 3/4 le mane lunghe b. 3/5 si ntende lo ingrosso.*

Un disegno in cartapecora e penna toccho di acquerello dello Stato di Senia [*Siena*] *e suo dominio messo in telaio con cornice di noce alta b. 1 e piedi 9 e largo b. 1 2/3.*
Una stampa tirata in tela del paese delli sguizzeri e una ....
Un disegno di penne e acquerelli tinto in tele e dipinto del paese di Colonia.
Una pianta tirata in tela e fatta di penne del territorio di Sancasciano.
Una pianta del poggio imperiale con sue fortezze fatto di penna e acquarellata tirata in su lo telaio.
Una simile del territorio di Empoli.
Una pianta del Castello di Fivizzano.
Una pianta del porto di Civitavecchia secondo il disegno nuovo.

Una simile tutto il piemonte disegnato e scritta (?) a mano.
Una simile cioè la fortezza o Castello di Monte Carlo. ....
Una simile della fortezza di Serezana.
Una simile della fortezza di Pietrasanta.
Una simile della fortezza di Arezzo.
Una simile della fortezza del borgo Sanseporcro.
Una simile .... della fortezza di Lucigniano.
Una simile ...... città di Bologna.
Una simile ..... della fortezza e porto di Livorno vecchia e nova.
Una simile dell'isola di Smiar.
Una simile della città di Pollonia.
Una simile di una altra delle fortezze di Monte Carlo.
Una simile del paese di Parma.
Un disegno di terme et acquarellato tirato in su le tele da rinvoltare della fortezza di Milano.
Uno simile della fortezza di S. Casciano.
Uno simile del feudo di Spinello.
Uno simile della città e fortezza di Pisa.
Uno simile della fortezza del Guanto.
Uno simile della fortezza e città di Parma.
Uno simile della fortezza e città di Volterra.
Uno simile del monte Rocchiello (?).
Uno simile di Modena Reggio e Parma.
Uno simile del forte e fortezza di buonconvento.
Uno simile del Castello di Bargha.
Uno simile della città di Cortona.
Uno simile della città di Luccha.
Uno simile del lago di Bientina e suo territorio.
Uno simile della fortezza dell'Elba.
Uno simile del fiume d'Arno.
Uno simile del territorio di Colle.
Uno simile delle terre del Giglio.
Uno simile del Castello di S. Gemignano.
Uno simile del Castello di Sartiano.
Uno simile della fortezza di Santo Ermo.
Uno simile della fortezza di Arezzo.
Uno simile delle piante di Casoli.
Uno simile della fortezza di Piombino.
Uno simile da fortificare Piombino.
Uno simile della fortezza di Piombino.
Uno simile di penne e acquarello come.
Uno simile del padule maggiore di Pisa.
Uno simile della fortezza di Piombino.
Uno simile del isola del Giglio.
Uno simile della fortezza di Chiaveccino in Ungheria.
Uno simile della città di Milano.
Uno simile della città e fortezza di Piacenza.
Uno simile del lago di Campiglia.
Uno simile del vedute di Baviera Svevia e Franconia.
Uno simile del Castello di Scarperia.
Uno simile di Massa di Maremma.
Uno simile della fortezza di Montalcino.
Uno simile del Castello e fortezza di Lucignano.
Uno simile del ponte Poggiolo di Pisa.
Uno simile del Castello e fortezza di S. Firenze.
Uno simile da fortificare la fortezza di Piombino.
Uno simile del borgo a Sanseporcro.
Uno simile della fortezza di Brolio.
Uno simile della città e fortezza di Creoli.
Uno simile della Roccha di Castiglion della Peschaia.
Uno simile della fortezza di Creoli.
Uno simile della veduta di Corfù di Napoli di Romania e Malvegia.
Un disegno in cartapecora scrittoci si in 5 modi per le Zecche di Firenze – di penne e acquarello.
Due simile delle fortezze d'Arezzo disegnatovi due fortezze.
Quattro disegni in carta delle fortezze di Perugia.
Un simile della città di Fano.
Un simile del ponte a Cerbaia.
Un simile della rocchetta di Ascoli.
Un simile delle fortezze di braccio baglioni.
Un simile del disegno di anagni.
Un simile di Gavazza.
Un simile del disegno di Modigliana.
Un simile di Orvieto.
Due disegni simili della città di Fano.

Un rinvolto di cinque piante di diverse fortezze in carta.
Tre disegni del Bagno a San Filessio.
Tre disegni cioè Prato Pisa Pistoia e Rocchi di Imola.
Un disegno del porto ferraio e sua isola.
Dieci disegni della terra del sole.
Nove disegni del Sasso di Simone.
Un rinvolto di diverse piante di carta disegniate a mano.
Un disegno della fortezza del Salto alla Cervia.
Un disegno della fortezza di Perugia.
Quatro piante del modo di fortificare in circulo.
Una pianta del porto ferraio et l'Elba.
Cinque disegni di Ancona.

Disegni in carta fatti di penna.
Un disegno della fortezza di [?].
Un disegno di Montecarlo e sua fortificatione.
Un disegno di una fortezza in circholo.
Una pianta della città di Firenze col contorno delle mura.
Una pianta del Elba.
Un rinvolto di varii disegni di fortezze.
Una pianta di Chomare.
Una pianta del Serchio.
Quattro disegni di Colle.
Un disegno delle fortificazioni di S. Miniato.
Un disegno del Elba.
Una pianta di Solcerà.
Una pianta di Civita Vecchia.
Più piante di case.
Una pianta di Arezzo.
. . . .
Più disegni della fortezza di S. Martino.
Un disegno della città di Fano.
Una pianta della Magra.
Più disegni di case di Piombino.
Una pianta di Civitella nel 53.
Un disegno in prospettiva del palazzo del Alessi [?] pitigliano.
Una pianta di Modigliana e Castro caro.
Una pianta della fortezza di Pietrasanta.
Un rinvolto di piante di Arno et altri fiumi.
Un rinvolto del Castello di Santo Angiolo di Roma.
Un disegno di S. Forensè di Corsica.
Una pianta di Pisa.
.... Cortona.
.... Arezzo.
.... dello Stato di Siena.
.... del Borgo a Sanseborgho.
Un rinvolto di piante e paesi.
Una pianta delle montagne di Bargha.
Una pianta di Firenze.
Un modo di fare trovato per serrare li fiumi.
Più disegni di piante di più sorte.
Una pianta della terra di Forlì in romagna.
Più vedute di prospettive.
Più piante di più case in un rinvolto.
Un rinvolto di più piante.
Un rinvolto di fortificazione.
Un rinvolto di piante del ponte a Valiano (?).
Più piante di case.
Piante del monastiero dell' .... della Scala .....
Un rinvolto di più piante di case.
Una veduta di Montepulciano e suo fiume.
Un rinvolto di più fortificazioni.
Due disegni di due cannoni detti pretiè.
Un rinvolto della città di Siena.
Un rinvolto di disegni Civita Castellana.
Dodici disegni di varie fortezze.
Due disegni piante di Castelli.
Un ruotolo di 15 ruotoli di più e diversi disegni.

Cinque libri de' Capitoli che si contengono nel p.mo libro del Capitano Francesco de Marchi da Bologna e cittadino Romano in foglio reali scritti in penna scielti (?).
Tre paia di taglie inquartate di ferro con loro uncini et una molla per appiccarle.
Un disegno della fortezza di S. Miniato fatto di penna di carta.

Un rotolo di più piante e fortezze e sono le appiè
(Monte alcino
(Radicofani
(San Martino
(Monte occhielli
(Radicofani
(S. Martino
(Pognianico
(Sammartino
Un simile della città del sole.
Un simile della città di Siena.
Un simile le fortezze di Monte occhiello.
Un libretto di discorsi delle fortificazioni.
Due piante della fortezza di San martino.
Un disegno di Carta in su la tela da rinvoltare – di penna et acquarello della fortezza di Ostia.
Un disegno della fortezza di Siena in carta.
Una pianta di Livorno.
Una pianta di Grosetto.
Una pianta della fortezza di S. Maria della .....
.... di Pistoia.
Una pianta di Corfù.
Una pianta di Livorno.
Due tutto il territorio di Malta.
Un rinvolto delle Chiese di Arezzo.
Un territorio di Bologna.
Un simile della città di Parma.
Cinque simile della città di Piacentia.
Una simile del porto di Lingnago.
Un pezzo di pietra di affricano.
al b I e dap br I 2/3?
Un modello di un deposito da fare nella Cappella di diaspro lungo br 7/8 alto br 2/3 grosso di br 2/3 con suvi sopra...... [?].
Un modello della Cappella e altare della Santa Nunziata di Firenze fatto con ordine di mandare giù il mantellino e fatto da serrare la immagine della Sant^a Nunziata largo br I et alto br I 2/3 di legname d'albero tutto dipinto al naturale.
Un fanale con mostra e venti da quattro parte di banda stagnata dipinta.
Una spingarda da caricare di dreto lunga br 3/4 con sua fucina.
Una sega da segare pietre fine modo facile fatto di legname di noce lunga br 2 et alta br I.
Un disegno della facciata dello Cortile de Pitti in tela lung br I et larga br I 6/4?
Un modello duna sega .... a ruote lungo br I I/2 alto br 2/5 di legname.
Un modello della prospettiva delle commedie che si haveno a fare per la Regina di Francia e fatte con la .... ebbe anche suo cielo dinanzi una sala finta da li lati due figure e due storie e tutto per la lunghezza di br 3 I/2 et alto br 3 con suo monte di prospettiva che vi è di case un antiportico ivi lo incendio di Troja con suo cavallo e femmine che lo tirano .... con figure marittime.
Un giardino che vi era le nozze di Ercole e l'aquila che .... tutte per......
Un modello di una porta da tenere chiuso il tesoro fatta di diversi ingegni nascosti et istili da trovarsi, fatta tutta di legname d'albero lunga br I 3/4 et larga br I alta br I.
Un modello da segare pietre con tre sege lungo brI I/2 largo br 3/4 et alti br 2/3 di legname d'albero.
Un modello da ficcare pali lungo br I 2/5 e alto br I e largo br 4/5 fatti di legname d'albero.
Un modello di una porta di fortezze per sicurtà da petardi lung br 2 largo br I I/2 e alta br 3/4 fatta di legname.
Un modello da attingere acqua con un cavallo largo br I/2 et alto br I/2.
Un modello della facciata delle 4 dello coro di S. Lorenzo di drento alto br I I/2 lungo br I I/4.
Una barcha di legniame che fa ponte per passar il porto sopra alle catene e messe dentro altre barche largo br I I/8 et alto br 2/3.
Un modello per rassettare le volte di Pratolino serve disfare in carta lung. br 2 et alto br I et largo br 3/5.
Un modello di tre sega tag^{re} pietre lungo br I 3/4 alto br I I/3 largo br I/2.
Un modello di una sega per segar pietre lung br I 3/4 et alto br I I/4 largo br I/2.
Un modello di una scena per fare apparire nelle sale dove [*mangiano?*] *lor Altezze che fa paravento e prospettiva all'improvviso fatto a requisitione di mad^a Ser^{ma} lungo br I I/4 alto br 2/3 dipinto d'albero.*
Un modello una porta di fortezza lungo br I I/2.
Un modello di una porta di fortezza a trobocchetto e un rastelo dappiè largo br I 2/5 alto br 3/4.
Un modello di molino a vento tondo alto br I I/4 e alto br 3/4 tondo.
Un pezzo di cortina di baluardo di fortezza fatto in più modi ed un rastelo sopra alle mura perchè non possa essere offeso dalla scale lungo br I 4/5 largo br 3/4 et alto br I.
Un modello d'una barcha che non fa rumore quando si navica di legno albero lungo br I I/6 largo br 2/3 et alto gr 2/6.
Un pezzo di artiglieria di bronzo tutto per lavoro di Basi Zileu [*Basileus?*] *lungo br I I/3.*
Dieci canne di spingarde da caricare lunghe br 5 I/4 senza cane.
Otto pezzi di artig^a di legno cerciate di ferro lung br I 2/3 con tre cavalletti.
Cinque pezzi cerchiati di ferro per gettare dalle mura e fuoci lavorati.
Cariche per tirare ne pezzi di artig^{ria} di legno drento vecchie....... più di tazze per fuoco lavorato................

Il detto inventario sembra redatto di mano di un certo Carlo di Francesco Bargellini “ uno dé Ministri di Guardaroba ” come ci dichiara un'altra scritta non interessante altro che per questa indicazione.

Le notizie che da esso inventario si deducono interessano gran parte dell'opera del Buontalenti architetto e scultore.

Eufemia Salvetti è la figlia unica del Buontalenti ed è presente evidentemente come rappresentante del padre. Tutti i modelli e disegni o la maggior parte di essi, erano stati eseguiti dal Buontalenti nella sua qualità di architetto del Granduca ed erano quindi di proprietà di questi. Si può così spiegare quella cancellatura che nel manoscritto vi è sulle parole *Donate a S. A. S.* ed insieme la presenza del Nigetti che qui non può che rappresentare il sovrano. Direttamente si prova così il passaggio di gran parte dei modelli e disegni nelle collezioni del Granduca. Il Baldinucci nella vita del Buontalenti ricorda che “ disegni delle granate e cannoni ” vennero in possesso di Vincenzo Viviani matematico del granduca; possono essere fra questi quei “ due disegni di cannoni detti pretiè ”. Nel manoscritto la parola *pretiè* è chiaramente leggibile, ma non saprei che significato potesse avere. Nessuna altra notizia oltre questa abbiamo sui disegni del Buontalenti. È difficile quindi rintracciare la strada che hanno preso quelli persi e soprattutto quel “ libretto di discorsi delle fortificazioni ”, così laconicamente elencato che ci sarebbe ora di preziosa guida per l'attività del B. in quel campo. Non tutti questi disegni elencati devono ritenersi di mano del Buontalenti. I soggetti stessi suggeriscono una prima discriminazione.

Ma apparisce anche dalla mole preponderante dei disegni di fortificazioni, quale fosse l'attività precipua del Buontalenti come funzionario del Granduca. Disegni di architettura ne sono elencati pochi e senza specificazione; eccettuati quelli di “ una pianta della Magia ” la Villa granducale nel territorio di Pistoia, ed alcuni di Pratolino. Vi sono poi molti modelli. Cominciamo da quelli di architettura.

1] *Un modello della facciata del Duomo di Firenze etc.*

È conservato all'Opera del Duomo sotto il numero 132 d'inventario; le dimensioni tornano esattamente br. 3 ½ × 4 cioè 2,03 × 2,32. Esiste qualche disegno per questo modello agli Uffizi: ma nessuno è dato al Buontalenti.

2] *Un altro modello picchoło per detta facciata fatto con pilastri...... alto br. 2 e lungo br. 1 3/4.*

Le misure 1,03 × 1,06 corrispondono con sufficiente approssimazione al modello conservato all'Opera del Duomo col numero 130 d'inventario e dato al Dosio sulla fede del compilatore dell'inventario di guardaroba dell'opera del 1697. Ivi [1] non vi sono maggiori indicazioni. Ma che questo modellino sia del Buontalenti lo prova anche l'esame stilistico. Lo si confronti col maggiore del quale ripete molti elementi e se ne osservi la sostanziale affinità, nell'ordine così alto su cui poggia un rialzamento centrale caratteristico e di proporzioni e sentimento del tutto simili. Concordo quindi con quanto scriveva a proposito di questi modelli Vera Daddi Giovannozzi. [2] Il Baldinucci del resto dice espressamente che " nelle stanze dell'opera di S. Maria del Fiore sono ancora due suoi bellissimi modelli di varia invenzione ,,. [3] Ora uno degli informatori del Baldinucci in riguardo del Buontalenti, Giuliano Salvetti, è il nipote dell'artista. Figlio della sua figlia Eufemia, quella che fu presente alla compilazione dell'inventario.

5] Il disegno conservato all'Opera proviene evidentemente come i due modelli dalla casa del Buontalenti; si ha così la prova che esso è proprio quello di mano di Bernardo Poccetti qui ricordato. Nel Catalogo già citato del Museo dell'opera sembra detto che questo si debba ritenere come copia di mano " del Nani ,,. Ma non c'è ragione di negarlo al Poccetti dopo questa prova, per voler attribuire troppa importanza alla frase del Guardarobiere dell'Opera anche perchè il disegno non mostra d'essere una copia al modo con cui è condotto. Le dimensioni indicate nell'inventario di m. 1,01 × 58 coincidono con quelle del disegno dell'Opera del Duono.

6] Il Buontalenti si presentò al giudizio per la Cappella dei Principi in contraddittorio con Giovanni de Medici e il Nigetti, con un modello e molti disegni per la Cappella, dopochè aveva lavorato a lungo in precedenza a studiarla per ordine del granduca Ferdinando. Molti di questi disegni, oltre quelli qui di seguito elencati, sono conservati nelle raccolte degli Uffizi. Questo modello però non sappiamo come fosse e non possiamo dire che sia quello presentato al concorso del 1601. A quello che ne scrisse Giorgio Vasari il Giovane nella sua relazione (vedi Moreni, *Descrizione della Gran Cappella delle pietre dure, ecc.*, Firenze 1813, presso Carli e C.) si può più convincentemente individuare nel modello da noi indicato col n. 7 quello presentato al Concorso, per il quale esistono vari disegni già individuati chiaramente. [4]

L'altro modello di cartone piccolo, dipinto, n. 8, non è mai menzionato nel concorso. Probabilmente ripeteva il modello precedente. Nessuno di questi è giunto a noi.

9] Potrebbero essere i due disegni dell'Albertina di Vienna, dove sono descritti come " Disegno per la Cappella senza firma pianta di tutta la Chiesa [con una facciata costruita (?)] ,,. Il Coro della Chiesa si apre verso la Cappella.

Primi '600. Acquarellato in violetto.

cm. 73 × 132 in 3 pezzi.

Albertina - Vienna.

Pianta della Chiesa con un progetto per la cappella con tutto il tracciato delle vecchie strade.

Scritta: " Ricordo questo di 14 d'otobre 1601 Come S. A. S. risolve questo disegno della sua Cappella alla presenza del S.r Donato dell'Antello il quale ha avere il carico di tutta questa fabbrica ordinata da S. A. S. et il disegno di Bernardo Buontalenti Architetto di S. A. S. ,,.

Entro la pianta " Cappella di S. A. S. che s'ha da fare tutto il giallo e quello che s'ha da fare di nuovo le antiche strade sono punteggiate ,,.

cm. 72 × 45,8.

10] Non ne ho potuto trovare traccia.

11] Questo modello non è stato rintracciato. [5]

Segue nell'inventario a queste voci una lunghissima elencazione di disegni e stampe che, per la descrizione generalmente sommaria, è difficile, se non addirittura impossibile, individuare. Quelli conservati a Firenze al Gabinetto degli Uffizi attribuiti al Buontalenti vengono certamente da questa origine ma è superfluo individuarne qualcuno. Questo inventario di disegni che il Buontalenti conservava in casa comprende certo anche stampe e disegni non di mano del nostro; evidentemente essi erano stati raccolti da lui per ragioni di studio e di informazioni inerenti al suo pubblico incarico.

Questa notizia potrà giovare agli studiosi che potessero venire a conoscenza di disegni sparsi nelle varie raccolte per dar loro la possibilità di confronti e precisazioni. Sono qui citati molti disegni di opere, specie fortificazioni, compiute, e che serbano molti caratteri del nostro; fra esse le bastionature di Prato e di Pistoia, le fortezze di Piombino terra del Sole, di Portoferraio, di Arezzo. Altri disegni di opere conosciute del nostro, quali sono le fortezze di Livorno, possono essere identificati in alcuni disegni degli Uffizi come tenterò altrove di fare.

Sono poi ricordati disegni di case, prospettive in notevole quantità e pertanto dovevano qui essere compresi i disegni per molte delle opere architettoniche del nostro oltre la Magia e Pratolino citati espressamente. Particolarmente abbondanti i disegni per la fortezza di S. Martino a S. Piero e Sieve, grandiosa opera d'arte tuttora ben conservata costruita dal Buontalenti nel 1571.

I disegni per scenografie non sono conservati agli Uffizi. Essi dovettero essere tradotti poi in reali scene se la descrizione ne è così precisa. Lo stesso si dica per i modellini di scenarii.

A me manca per ora la possibilità di approfondire le ricerche su questo argomento, ma ritengo che ad altri studiosi potrà essere utile conoscere il contenuto di questo inventario di disegni appartenuti al maggiore architetto manierista fiorentino.

Piero Sanpaolesi

1) G. Poggi, *Inventario del Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore*, Firenze, Barbèra, 1904.

2) V. Daddi Giovannozzi, *I modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata del S. Maria del Fiore*, in *L'Arte*, 1936, pp. 33-49.

3) Baldinucci, *Vite*, Ed. Manni, 1770, vol. VII, p. 28.

4) V. Daddi Giovannozzi, *loc. cit.*

5) A proposito di questo e della testa, v. P. Sanpaolesi, *Una scultura inedita del Buontalenti*, in *Boll. d'Arte*, 1951, pp. 279-80.

Nel licenziare le bozze di questa nota che data al 1941 ho letto l'articolo del Dott. Berti in *Riv. d'Arte*, 1950, dove è un breve estratto di questo inventario.

VICENZA - LA NUOVA PAVIMENTAZIONE DELLA PIAZZA DEI SIGNORI

In seguito alle devastazioni arrecate alla città tutta di Vicenza dai terribili bombardamenti aerei, anche la celebre Piazza dei Signori presentava alla fine della guerra un aspetto desolato.

Non solo ii tetto a carena della Basilica Palladiana andò distrutto, ma anche il Palazzo di Giustizia, il Monte di Pietà con le logge di S. Vincenzo e la pavimentazione di tutta la Piazza furono danneggiati in modo gravissimo.

Iniziati i restauri ai palazzi si pose infine il problema della nuova pavimentazione. Se cioè si dovesse rifarla sul piano originario, oppure se si potesse abbassarla tutta di almeno cm. 35 per poter costruire ai piedi della Basilica un giro di due scalini che con quello esistente dessero a quest'ultimo edificio un maggiore slancio; necessità questa riconosciuta da critici sia antichi che moderni.

Difatti il Palladio aveva previsto la costruzione dei tre scalini nei suoi *Quattro libri* ma poi difficoltà varie gli avevano impedito di portare a termine il progetto.

Si accese a questo punto una dibattutissima polemica, sostenuta soprattutto dalla stampa, che accalorò tutta la popolazione vicentina la quale intervenne energicamente in pro e in contro alle opposte tesi.

Il Comune di Vicenza indisse un concorso nazionale nel 1948 del quale risultò vincitore il progetto Trevi (Cattaneo, Dalla Pozza, Ortolani). Questo progetto prevedeva anche l'attuazione dei tre scalini con particolari accorgimenti che permettessero il raccordo del nuovo livello colle strade di accesso alla Piazza. Ma successivamente, anche in seguito ad un poco felice esperimento di prova parziale, il progetto fu bocciato in una seduta del Consiglio Comunale con la maggioranza di un solo voto.

Ma la polemica non cessò. Anzi intervenne energicamente a questo punto la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia che rivendicò a sè ed alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti ogni diritto ad una decisione in merito. Così la cosa fu portata al giudizio del Ministero della Pubblica Istruzione.

Nel settembre 1949 si tenne a Vicenza il Congresso di Storia dell'Architettura e si riconobbe la opportunità di un abbassamento del livello della Piazza e della costruzione degli ormai famosi " tre scalini ,,.

Il Comune però era sempre ostile e non si vedeva possibilità alcuna di un accordo.

Alla fine, per interessamento costante del prof. M. Salmi Presidente del Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti, che svolse una fattiva opera di persuasione verso il Consiglio Comunale di Vicenza e il Sindaco stesso, si potè giungere a una decisione; al riconoscimento cioè della opportunità di completare quello che non era stato altro che il progetto iniziale del sommo Palladio.

Il Ministero della Pubblica Istruzione e il Provveditorato alle Opero Pubbliche intervennero anche con un forte contributo che potesse coprire quasi tutte le spese necessarie alla notevole opera. Si trattava infatti anche di abbassare fognature e tubazioni varie, sia per l'acqua che per il gas, con conseguenti notevoli aggravi economici.



Vicenza – La Basilica Palladiana dopo l'abbassamento della piazza e la costruzione dei gradini

I lavori iniziati alacremente dopo tante soste e discussioni sono ora terminati con soddisfazione dei vicentini.

La nuova pavimentazione è stata eseguita a corsi regolari di trachite come era in precedenza, senza cioè alcuna riquadratura o decorazione come alcuni a torto avevano desiderato.

F. F.

VICENZA - IL PALAZZO DEI TRIBUNALI

Un fianco della Piazza dei Signori di Vicenza era occupata, fino all'inizio dei bombardamenti aerei che devastarono la città, dal cosidetto Palazzo dei Tribunali, costruzione iniziata nel 1620 dal Prè di Montecchio e finita nell'ottocento.

Questo palazzo non aveva grande pregio ma non disturbava la serie di superbe architetture palladiane vicine ed era comunque ben intonato al carattere della Piazza.

Dal bombardamento si salvarono buona parte dei contorni di porte e finestre e del cornicione.

Al momento di ricomporlo nel suo primitivo luogo in modo da riavere l'antico complesso architettonico famoso della stupenda piazza si accese una lunga ed aspra polemica.

Alcuni architetti insistettero perchè fosse indetto un Concorso Internazionale che avrebbe necessariamente portato una costruzione modernissima in quell'insieme tanto sereno e pacato.

Ma la Soprintendenza ai Monumenti si è subito battuta perchè non si permettessero novità troppo contrastanti, anzi perchè si mantenessero le masse preesistenti usando quanto si era salvato dalla distruzione; sarebbe stato comunque opportuno però arretrare la nuova costruzione di 3 metri rispetto alla Torre e tenerla, per un tratto di quella fronte, più bassa di un piano.

Anche la Direzione Generale Antichità e Belle Arti e il Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti si sono successivamente espressi favorevolmente in questo senso, a prescindere naturalmente da qualsiasi destinazione del palazzo stesso.

Così col voto espresso dal Consiglio Superiore anche il Comune, alla fine, accettò il progetto della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia che prevede la riedificazione del Palazzo sulla precedente area, ridonando alla piazza famosa tutta l'armonia ora perduta. F. F.

FIRENZE - I QUARTIERI DEL PONTE VECCHIO E DEL PONTE A S. TRINITA

La distruzione dei due quartieri adiacenti al Ponte Vecchio, avvenuta nell'agosto 1944, ha diversamente proposto due problemi urbanistici di notevole importanza per Firenze. La furia della guerra infatti rese disgraziatamente attuale un problema che era stato affrontato dal Poggi nel Piano Regolatore del 1865 e poi non attuato come altri progetti di quel piano, perchè l'apertura di un lungarno dal Ponte delle Grazie fino al Ponte alla Carraia, sulla riva sinistra, se era stato condotto fino alla piazzetta di S. Maria soprarno lì s'era fermato; e fu un arresto in definitiva provvidenziale. Ma con ciò la soluzione al problema urbano non era stata attuata, e la stretta sulla sinistra del fiume per le vie dei Bardi e di Borgo S. Jacopo reclamava una soluzione. Sulla destra del fiume invece grossi problemi non ne esistevano. Anzi la modesta sezione di Por S. Maria faceva da filtro al Ponte Vecchio, che con le sue botteghe caratteristiche esige che si conceda ai pedoni di fare con calma il loro *shoping* con soste e traversate da monte a valle e viceversa. Di contro, per una buona metà, la stradetta non aveva nessun carattere architettonico e le sue basse casette non avevano neppure la pretesa di aggiungere qualcosa al caratteristico locale se non nella vivacità del traffico e nelle caratteristiche dei negozi. Per di più sulla sinistra dell'Arno pochi edifici architettonicamente importanti erano in loco, mentre sulla destra le molte torri, il S. Stefano, il palazzo di Parte Guelfa e la Loggia del Porcellino, affacciati ora su un stesso largo informe, esigevano che si adottassero soluzioni adeguate ai singoli casi. Quindi, sulla sinistra problema essenzialmente urbanistico, sulla destra problema essenzialmente ambientale.

Il Comune affrontò il tema molteplice con molto coraggio e sollecitudine, e l'alto diffuso dibattito di opinioni su tale argomento fu sempre esemplare anche negli eccessi di amorosa cecità cui dette luogo. Ora che tutto oltrechè deciso è quasi attuato o impostato per un completamento della nuova rete viaria sulla sinistra e delle nuove piazzette sulla destra, si può dare un giudizio in massima favorevole a quanto si è fatto e si fa, salve bene alcune architetture.

Sulla sinistra infatti è salva la Piazzetta di S. Felicita, ma è salva anche l'esigenza urbanistica di un sufficiente passaggio stradale in prosecuzione del Lungarno Torrigiani; il quale s'inoltra con percorso obliquo a lasciare che l'antica quinta di case ad appoggio delle costruzioni del Ponte Vecchio possa essere ricostruito. Così pure dalla parte opposta del Ponte Vecchio gli edifici a sporti sul fiume saranno ricostruiti su un tratto allargato di Borgo S. Jacopo, mentre la via di traffico in prosecuzione della nuova via dei Bardi seguirà una linea più a sud, dove attuerà anche il risanamento di un intollerabile agglomerato di casupole per riuscire, lungo la Via dello Sprone, in piazzetta Frescobaldi. Soluzione che riprende una vecchia proposta concretata anche in un progetto del Castellucci, che però prevedeva uno sbocco in via Maggio. Questa è una soluzione accettabile, e infatti la si può dire accettata da tutti. Vedremo *come* sarà condotta a fine questa impresa tuttora largamente incompiuta. Le nuove architetture lasciano qua e là a desiderare. Il falso antico della canonica di S. Stefano poteva essere evitato, e così la ridicola casetta col balconcino sull'angolo di Borgo SS. Apostoli. Il problema economico era pesante e non da trascurare d'altra parte. Resta da vedere la soluzione che rinserra in una piazzetta il palazzo di Parte Guelfa. Non voglio qui servirmi di riferimenti storici. È certo che come stava non era godibile. L'aumentata larghezza della stradetta non pare sufficiente a dargli respiro. Che lo spazio antistante non debba sproporzionarlo d'accordo, ma che questa armonica facciata debba essere veduta solo sotto uno scorcio eccessivo e deformante, non sembra giustificabile. Allo stesso modo non è giustificabile la conservazione del ristretto spazio attorno alla loggia di Bernardo del Tasso, la cui architettura potrebbe stare anche in mezzo ad una grande piazza senza perdere nulla della sua bellezza.

Altro scabroso tema della ricostruzione fiorentina è il Ponte a S. Trinita. Sembrava un problema risolto a priori e qui valeva interamente il " come prima dove prima „; esistevano i rilievi, si potevano recuperare le sculture, esisteva gran parte dei piloni, molto altro pietrame fu recuperato in Arno, sono in attività le cave da cui fu tolta la pietra dall'Ammannati e non mancano scalpellini capaci di lavorarla come nel Cinquecento Di più si può dire che gran parte della " pelle „ del Ponte era del secolo scorso, perchè nei restauri si era proceduto ad una radicale sostituzione del vecchio pietrame corroso. Ma la polemica era sotto la pelle. Il vecchio ponte aveva gli archi costruiti in lastroncelli murati a calce. Questi lastroncelli sono delle specie di sottoprodotti delle cave fiorentine di pietra forte e si prestano per la loro dimensione, che può essere anche di 80 × 80 10–12, a formare una volta da ponte. Ma ci sembra indubbio che oggi non si possa adottarli, sacrificando il più sicuro e rapido ed economico calcestruzzo armato. Se si è avuto il coraggio di non ricostruire tal quale il complesso caratteristico del Ponte Vecchio, bisogna non fare il falso antico sulla struttura del ponte a S. Trinita. E ci auguriamo che alla ricostruzione si arrivi presto. P. Sanpaolesi

RECENSIONI

Fr. Pellati, *La basilica di Fano e la formazione del trattato di Vitruvio*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 1947-48, e 1948–49, p. 153 e ss.

Francesco Pellati è ben noto per i suoi studi intorno a Vitruvio, che iniziati fino dal 1921, sviluppati nei Congressi Nazionali di Studi Romani del '31 e del '33 e in vari articoli, si compendiano nella monografia del '38, rimasta tra le opere fondamentali della bibliografia vitruviana.

Nei rendiconti del '47–49 la Pontificia Accademia pubblica la comunicazione che segnaliamo.

Il passo riguardante la basilica di Fano, da alcuni ritenuto apocrifo, ha offerto lo spunto per un dotto esame delle ragioni di ordine architettonico, storico, filologico che sembrano giustificare la tesi dell'interpolazione. Nella sua indagine l'autore tocca molte questioni controverse, e porta un nuovo notevole contributo alla soluzione del problema cronologico di Vitruvio. Molti elementi contraddittorii di varia natura si spiegano con la formazione laboriosa del trattato stesso, che — come l'autore riesce acutamente a dimostrare — non fu scritto tutto di getto.

Finita intorno al 30 la raccolta del materiale, lo scrittore si propose di comporre il trattato *cubicis rationibus*, in sei libri, che avrebbe pubblicati nel 28–27 av. Cr. In seguito alla fortuna politica di Ottaviano e all'interessamento di Ottavia, che gli procurò una pensione, l'architetto potè sviluppare i suoi studi e aggiungere altri libri. Ciò avvenne con ogni probabilità tra il 20 e il 19. Intanto aveva incominciato a godere di una certa fama, e i magistrati di Fano gli dettero l'incarico di costruire la basilica.

I luoghi più discussi ora si spiegano con la datazione non omogenea dei dieci libri, che permette di " separarare ,, cronologicamente le presunte interpolazioni. Il risultato di questa ben costrutta ipotesi va ricordato, perchè altri fatti e altre considerazioni potrebbero confermarlo.

G. Zander

Studi artistici urbinati, vol. I. Istituto d'arte per il libro in Urbino, 1949.

Il primo volume degli *Studi artistici urbinati* a cura di Pasquale Rotondi, raccoglie, come dichiara nella prefazione Vincenzo M. Pietrangolini Presidente dell'Accademia Raffaello, le lezioni sul Rinascimento urbinate e particolarmente sui rapporti tra Francesco di Giorgio ed Urbino, tenute presso quell'Università. Le quattro lezioni, riprodotte nel testo genuino, sono di grande interesse per una più chiara conòscenza della formazione dell'architetto senese e dell'opera da lui svolta nella città dei Montefeltro.

Mario Salmi (*Il Palazzo Ducale di Urbino e Francesco di Giorgio*), che già aveva in un precedente lavoro dimostrato l'influenza esercitata da Piero della Francesca su Luciano Laurana, rivendica a questi la paternità del Palazzo Ducale, negata in una ricca pubblicazione, apparsa qualche anno fa. Il Salmi, preceduto da altri per quanto riguarda l'esame dei documenti e dei dati di fatto citati nella detta pubblicazione, si limita a considerare le ragioni puramente estetiche che confortano la sua tesi, richiamandosi " da un lato al concetto di gusto, dall'altro a quello di linguaggio, legato all'ambiente il primo, alla personalità dell'artista il secondo ,,. Dopo una disamina densa di acute osservazioni dell'opera complessa di Fr. di Giorgio pittore, scultore ed architetto, attraverso la quale la figura del maestro senese limpidamente si manifesta nella sua lineare coerenza, il Salmi conclude che " il Palazzo di Urbino, fissando un momento essenziale nell'architettura della prima Rinascita già realizzato da Piero della Francesca nella pittura, viene con le sue forme a costituire una componente culturale di Francesco di Giorgio che nemmeno la claudicante musa di Giovanni Santi colloca ad un gradino più elevato di Luciano Laurana, al quale resta indissolubilmente congiunto l'incomparabile monumento ,,.

Corrado Maltese (*Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio*) considera l'arttività di F. di G. al servizio dei Montefeltro " nel suo periodo più maturo e fecondo ,, almeno per quando riguarda l'opera dell'artista come architetto e come plasticatore, e ne segue lo sviluppo a partire dal 1476, epoca in cui egli si trovava certamente ad Urbino. Quanto al " problema più torturante di tutta l'architettura urbinate ,, , cioè quello del S. Bernardino, il Maltese, convenendo che la vecchia attribuzione al Bramante non è campata in aria, affaccia l'ipotesi di uno scambio di idee fra Bramante e Francesco nel tempo in cui entrambi si trovavano a Milano, donde sarebbe nato quel tanto di bramantesco che si nota nel S. Bernardino, progettato dal senese ma eseguito da Pippo d'Antonio.

Pasquale Rotondi (*Contributi urbinati a Francesco di Giorgio*) esamina due monumenti urbinati finora non presi in sufficiente considerazione dalla critica, il vecchio Duomo e l'ex monastero di S. Chiara, e vi trova i segni caratteristici della presenza di Francesco, che già gli storici locali avevano indicato fra i probabili autori.

Piero Sanpaolesi (*Aspetti dell'architettura del Quattrocento a Siena e Francesco di Giorgio*), infine, attraverso una rapida ma lucida rassegna dell'architettura senese del Quattrocento, ricostruisce l'ambiente artistico nel quale si formò F. di G. e conclude che egli arrivando ad Urbino nel 1474 " aveva al suo attivo oltre la società pittorica con Neroccio di Bartolomeo, soltanto la comune educazione al particolare classicismo del Vecchietta, e una preparazione tecnica che gli veniva da opere di ingegneria quale la manutenzione degli acquedotti .... e dalla pratica dell'intaglio e della fusione ,,

G. Chierici

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, the Warburg Institute University of London, 1949.

È una raccolta di quattro saggi, che per il loro contenuto ricco di osservazioni, di notizie, di citazioni erudite, sarebbe ardua impresa voler riassumere.

Anche perchè l'interesse che destano queste ricerche risiede non meno nelle conclusioni che nelle considerazioni critiche che le hanno determinate. Ci limiteremo quindi a indicare per sommi capi la ripartizione della

materia, ponendo l'accento sui passi di maggior rilievo. È bene tuttavia avvertire subito che l'autore si propone di esporre da un punto di vista strettamente storico quelle che furono le teorie architettoniche del Rinascimento, sulla scorta di specifici trattati dell'epoca e seguendo le larghe tracce che si rinvengono nella letteratura coeva. Sarebbe quindi in errore chi volesse porre la questione di principio: se davvero l'architetto — antico o moderno che sia — nell'ideare un edificio, applichi intenzionalmente leggi e regole matematiche astratte, talvolta piuttosto complesse ed astruse. La questione, che potrebbe lasciarci scettici o almeno dubbiosi, non va posta: infatti, dall'esposizione piana e serena dell'A. traspare l'ammonimento a non pretendere di giudicare con la sensibilità critica di oggi il pensiero dell'Umanesimo: le cose del Quattro e del Cinquecento vanno guardate con gli occhi dell'uomo del Rinascimento. Il quale cercò d'introdurre un contenuto trascendentale nella chiesa di tipo centrico, che si va affermando come un'aspirazione dell'Umanesimo. Niente dunque spirito pagano, ma un intenzionale simbolismo religioso nelle chiese a pianta centrale del Rinascimento: tutto il primo saggio svolge questa tesi, attraverso l'opera degli scrittori, integrata da verifiche su monumenti. Dopo aver portato nel secondo e terzo saggio un notevole contributo alle nostre cognizioni intorno all'Alberti e al Palladio, nel quarto l'A. tratta " il problema delle proporzioni armoniche in architettura ". Ci sembra di un'importanza particolare l'esame della correlazione che intercede tra le proporzioni architettoniche e le consonanze musicali. La musica e la geometria s'identificano come due aspetti d'una stessa bellezza. Il tema antico e rinascimentale è ripreso e dimostrato con la genesi delle *rationes* albertiane e palladiane e con lo sviluppo della teoria musicale del XVI secolo.

Purtroppo ragioni di spazio c'impediscono di entrare nel merito dell'argomento, anche perchè esiste una vasta letteratura su questi studi, e per porre i saggi nella loro giusta luce occorrerebbe fare non pochi confronti e considerazioni. Compito che con rammarico lasciamo al lettore, al quale raccomandiamo la lettura dell'elegante volume, corredato da abbondanti ed accurate note, materiale illustrativo, appendici ed esauriente bibliografia. G. Zander

BIBLIOGRAFIA

RECENTI STUDI SULL'ARCHITETTURA DELLA VENEZIA GIULIA: 1940–1949

OPERE DI CARATTERE GENERALE

Bettini S., *Origine delle forme architettoniche cristiane*, Padova 1943, pp. 274.

Bettini S., *L'architettura di San Marco*, Padova 1946, pp. 374, tavv. 60.

De Capitani D'Arzago A., *Architettura dei secoli quarto e quinto in alta Italia*, Milano 1944, pp. 103, piante 72.

Forlati B. e F., *L'arte della Venezia Giulia*, in *La Venezia Giulia terra d'Italia*, Venezia 1946, pp. 139–153.

Marconi S., *Danni di guerra in Friuli*, in *Arte veneta*, I, 1947, p. 234.

Mirabella Roberti M., *L'architettura in Istria*, in *Istria e Quarnaro italiani*, Trieste–Perugia 1948, pp. 80–90, ill. 19.

Nice B., *La casa rurale veneto-istriana e il suo focolare*, in *Le vie d'Italiu*, LIV, 1948, pp. 642–646, ill. 9.

Scarin E., *La casa rurale nel Friuli*, Firenze 1943; pp. 150, ill. 96, tavv. 53. Rec.: L. Quarina, in *Ce Fastu?*, XIX, 1943, pp. 140–141.

Scrinari V., *Contributo al problema dei templi gemini*, in *Annuali triestini* dell'Università di Trieste, XIX, 1949, sez. I, pp. 81–89, ill. 3, piante 6.

MONUMENTI

Aquileia:

Bertogna L., *La chiesa di S. Martino di Terzo*, in *Aquileia nostra*, XIX, 1948, coll. 23–32, ill. 4.

Brusin G., *Nuovi monumenti sepolcrali di Aquileia*, Venezia 1941, pp. 53, ill. 28, piante 2.

Brusin G., *Fasto di monumenti sepolcrali aquileiesi*, in *Le vie d'Italia*, XLVII, 1941, pp. 316–321, ill. 6.

Brusin G., *La sistemazione e il restauro del sepolcreto romano scoperto lungo la via Annia*, in *Aquileia nostra*, XIII, 1942, coll. 9–38, ill. 12.

Brusin G., *Scavo di mura di difesa d'età imperiale*, in *Aquileia nostra*, XIV–XV, 1943–44, coll. 35–38, ill. 3.

Brusin G., *Aquileia e Grado, guida storico-artistica*, Udine 1947, pp. 184, ill. 112, piante 2.

Brusin G., *La Basilica del fondo Tullio alla Beligna di Aquileia*, Aquileia 1947, pp. 78, ill. 23, tavv. 2, piante 2.

Brusin G., *Saggi di scavo nell'ambito dell'Arena*, in *Aquileia nostra*, XIX, 1948, coll. 57–62, ill. 2.

Brusin G., *Grande edificio cultuale scoperto a Monastero di Aquileia*, in *Aquileia nostra*, XX, 1949, coll. 23–30, ill. 2.

Brusin G., *Un grande edificio cultuale a Monastero di Aquileia*, in *Boll. d'arte*, XXXIV, 1949, pp. 351–357, ill. 6, piante 2.

Ferrua A., *Antichità Cristiane: Aquileia e Grado*, in *La civiltà cattolica*, IC, 1948, n. 3, pp. 160–170, pianta 1. Rec.: G. Brusin, in *Aquileia nostra*, XIX, 1948, coll. 73–75.

Stucchi S., *Le basiliche paleocristiane di Aquileia*, in *Riv. di Arch. Cristiana*, XXIII-XXIV, 1947–48, pp. 169–207, ill. 11. Rec. G. Brusin, in *Aquileia nostra*, XX, 1949, coll. 37–50.

Zovatto P. L., *La Chiesa dei Pagani di Aquileia*, in *Aquileia nostra*, XIV–XV, 1943–1944, coll. 1–34, ill. 6, piante 2. A parte: Milano 1944, pp. 64, ill. 6, piante 2.

Zovatto P. L., *Monumenti cristiani di Aquileia medioevale visti da Raffaele Cattaneo*, in *Aquileia nostra*, XX, 1949, coll. 31–36.

Cividale:

Cecchelli C., *Cividale*, vol. I de *I Monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI*, Milano–Roma, 1943, p. 312, ill. 72, tavv. 93. Rec.: G. Chierici in *L'Arte*, XIV, 1943, pp. 57–58, ill. 1, pianta 1.

Mirabella Roberti M., *Rinasce il Battistero di Callisto a Cividale*, in *La Voce libera*, II, 1946, n. 376, 14 ottobre.

Vigeani A., *Il tempietto longobardo di Cividale*, in *Ce Fastu?*, XX, 1944, pp. 316–327.

Gemona:

Marchetti G., *Il mito di Maestro Grigio* (il Duomo di Gemona e quello di Venzone), in *Ce Fastu?*, XIX, 1943, pp. 26–53, ill. 18.

Grado:

Brusin G., *Grado e i suoi monumenti bizantini*, in *Le Vie d'Italia*, LII, 1947, pp. 727–732, ill. 12.

Mirabella Roberti M., *Una basilica scoperta a Grado*, in *La Voce libera*, II, 1946, n. 436, 24 dicembre.

Mirabella Roberti M., *Grado, lavori nel Duomo*, in *Fasti archaeologici*, II, 1947, p. 436, ill. 2.

Zovatto P. L., *Il battistero di Grado*, in *Riv. di Arch. Cristiana*, XXIII–XXIV, 1947–48, pp. 231–251, ill. 7, piante 2.

Nesazio:

Brusin G., *Scavo di un tratto di mura e di resti di tre templi romani*, in *Le Arti*, IV, 1940–41, pp. 148–149.

Fogolari G., *Nesazio (Nesactium). Scavo di templi romani*, in *Bull. della Comm. Archeol. del Governatorato di Roma*, LXX, 1942, Appendice, pp. 92–94, ill. 1.

Mirabella Roberti M., *Nesazio. Capitolium*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 272–275, pianta 1.

Orsera:

Mirabella Roberti M., *Una sede paleocristiana ad Orsera*, in *Atti dell'Ist. veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CIII, 1943–44, P. II, pp. 509–541, ill. 9, pianta 1.

Mirabella Roberti M., *La sede paleocristiana di Orsera*, in *Annali triestini* dell'Università di Trieste, XV, 1944, pp. 31–120, ill. 18, piante 3. Rec.: B. Forlati–Tamaro, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 317–318. Rec.: B. Maier, in *La Porta Orientale*, XVI, 1946, pp. 44–45.

Parenzo:

Molajoli B., *La Basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943, pp. 64, ill. 95, piante 3.

Fiume.

Torcoletti L. M., *La chiesa e il convento degli Agostiniani a Fiume*, Fiume 1944, pp. 77, ill. 23.

Pola:

Mirabella Roberti M., *L'Arena di Pola*, Pola 1943, pp. 23, ill. 2, pianta 1.

Mirabella Roberti M., *Il Duomo di Pola*, Pola 1943, pp. 36, ill. 11, pianta 1.

Mirabella Roberti M., *Pola. Tratto della cinta murale urbana*, in *Fasti archaelogici*, I, 1946, p. 241.

Mirabella Roberti M., *Pola. Restauro del Tempio di Augusto*, in *Fasti archaeologici*, II, 1947, pp. 45–46, ill. 2.

Mirabella Roberti M., *Pola. Edificio fra i templi del foro (Capitolium?)*, in *Fasti archaeologici*, II, 1947, p. 304, ill. 1.

Mirabella Roberti M., *Indagini ne lDuomo di Pola*, in *Riv. di Arch. Cristiana*, XXIII–XXIV, 1947–48, pp. 209–221, ill. 11, tav. 1.

Mirabella Roberti M., *La chiesa di San Francesco a Pola*, in *Pagine Istriane*, III s., I, 1949, n. 1, pp. 9–11, ill. 1.

Mirabella Roberti M., *Pola.* (*Restauro del*) *Tempio di Augusto*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 250–253, ill. 3.

Mirabella Roberti M., *Pola. Dimensioni del Foro*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 256–258.

Mirabella Roberti M., *Pola. Mura urbane del Largo Oberdan*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 259–260.

Mirabella Roberti M., *Pola. Mausoleo ottagonale presso Porta Gemina*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 265–270, ill. 4, pianta 1.

Sesto al Reghena:

Schaffran E., *L'abbazia benedettina di Sesto al Reghena*, in *Memorie Storiche Forogiuliesi*, XXXVIII, 1942, pp. 27–37, tavv. 20.

Trieste:

Brusin G., *Trieste. Scavi nella Basilica di San Giusto*, in *Le Arti*, IV, 1940–41, pp. 149–150, ill. 2.

Brusin G., *Trieste. Lavori di restauro del Teatro Romano*, in *Le Arti*, III, 1940–41, pp. 467–468, ill. 2.

Brusin G., *Bagnoli di Val Rosandra (Trieste). Acquedotto romano*, in *Le Arti*, III, 1940–41, pp. 469–470, ill. 2.

Mazzi L., *Case triestine: Palazzo Carciotti*, in *Messaggero Veneto*, 1950, n. 68, 22 marzo.

Mazzi L., *Case triestine: Palazzo Marenzi*, in *Messaggero Veneto*, 1950, n. 33, 8 febbraio.

Mirabella Roberti M., *Musaici paleocristiani scoperti a San Giusto (la basilica paleocristiana di S. Giusto)*, in *Giornale di Trieste*, 1949, n. 617, 5 marzo.

Mirabella Roberti M., *L'Arco di Riccardo restituito alla luce*, in *Giornale di Trieste*, 1948, n. 505, 23 ottobre.

Mirabella Roberti M., *Trieste: Arco di Riccardo, lavori di sistemazione*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 232–233, ill. 1.

Mirabella Roberti M., *Trieste. Basilica di S. Giusto. Edificio romano*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 234.

Mirabella Roberti M., *Trieste. Edifici romani nel fondo Prandi in via S. Michele*, in *Atti e Memorie della Soc. Istriana di Arch. e St. Patria*, LIII, 1949, pp. 236–237, ill. 1.

Morpurgo E., *Il Castello di Trieste*, Trieste 1949, pp. 139, ill. 43, piante 4.

Zuglio:

Gerra C., *La Basilica di Zuglio nella storia dell'architettura paleocristiana*, in *Aevum*, XXII, 1948, pp. 5–17, ill. 2, piante 1.

Paschini P., *La Basilica cristiana di Forum Iulium Carnicum*, in *Memorie storiche forogiuliesi*, XXXV–XXXVI, 1939–40, pp. 1–10, tavv. 5, pianta 1.

Udine:

Manzano A., *Strabilianti attribuzioni di architetture udinesi a Giovanni Ricamatore*, in *Piccolo di Trieste*, 1941, 31 dicembre.

Quarina L., *Castellieri e tombe a tumulo in provincia di Udine*, in *Ce Fastu?*, XIX, 1943, pp. 54–86, ill. 3, piante 18.

Venzone:

Vedi sotto Gemona.

M. Mirabella Roberti

LES MONUMENTS ANTIQUES DE VERONE DANS LES DESSINS DE PALLADIO A LONDRES

par Giangiorgio Zorzi.

La plupart des 350 dessins de Andrea Palladio de la Collection Burlington était jusqu'à présent presque inconnue en Italie. L'exposition que l'on a faite à Vicence en septembre 1949, en a permis un examen direct. Les dessins des antiquitées de Vérone de Palladio sont beaucoup plus exacts de ce que communément l'on ne croît, et cependant leur importance historique est remarquable. La richesse des détails et l'abondance des mesures montrent une récherche soignée et la diligente méthode de travail.

La comparaison, limitée aux monuments de Vérone, montre que les interprétations de Palladio sont toujours plus vraisemblables de celles de Caroto. C'est à travers l'étude de l'écriture du maître que l'auteur ayant établie une succession de moments dans la vie de l'artiste réussit à dater avant 1540 les dessins de la " Porta dei Leoni ,, et des " Portoni Borsari ,, , et de placer entre 1545 et 1550 les dessins des arcs de Jupiter-Ammon, des Gavi, et du Théâtre Romaine.

L'auteur s'arrête un peu à examiner et à décrire ces dessins-ci.

C'est ainsi que, grâce à Palladio, nous avons une vision superbe et complète des monuments de Vérone, dessinés avec une pleine compréhension de la technique et une grande habilité d'en savoir rendre vif l'esprit.

ORIGINES DE L'ARCHITECTURE SOUABE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE ET EN SICILE

par Stefano Bottari

La basilique de Murgo près de Lentini, bâtie environ 1225, a des evidentes caractéristiques cisterciennes, de même que la St. Trinité de Venosa a des caractéristiques cluniaciennes.

Les châteaux souabes de l'époque semblent avoir été bâtis par les mêmes artistes qui travaillaient à Murgo.

Des étroites analogies stylistiques et constructives ajoutent à la basilique de Murgo le château Maniace de Syracuse.

Pour l'un et pour l'autre l'on peut retenir probable l'adoption d'un module dans la composition planimétrique. L'application des mêmes principes géometriques est vérifiée dans les châteaux de Augusta et de Catania.

La " Tour de Fréderic ,, à Enna, comme nous la voyons aujourd'hui, serait la réconstruction faite par Manfredi en 1258. Elle est un peu différente des édifices que nous avons cités, et a des caractères plus proprement souabes, que nous allons rencontrer dans les endroits originaires de la cathédrale de Enna, des premières dix années du XIV[e] siècle.

Personne ne peut nier l'affinité de l'architecture cistercienne avec celle des châteaux souabes. Sur l'origine de l'architecture souabe en Sicile il y a, à côté de la thèse cistercienne, une thèse " impériale ,,: Fréderic II en rôle d'architecte, inspirateur de formes nouvelles.

Mais cependant nous devons rappeller aussi l'apport des corporations d'ouvriers et des traditions musulmanes.

Le plan des châteaux souabes concorde dans ses lignes générales avec celui des champs fortifiés d'origine persane, très affines au " castrum ,, byzantin. La présence aussi de tours cilyndriques est commune aux uns et aux autres.

Pour expliquer l'origine de l'architecture souabe de la Sicile l'on doit donc considérer non seulment la culture des cisterciens mais aussi celle des Arabes: la contribution musulmane ne se limite pas aux sciences, mais s'étend à l'art de bâtir.

La synthèse de ces éléments ne pouvait advenir que dans l'âge des Souabes et dans cette région d'Italie.

L'AUTEUR DE LA FAÇADE DE ST. ANDREA DELLA VALLE

par Furio Fasolo.

Nous avons appris par Baglione que jusq'en 1642 le plan éxécutif de la façade de St. Andrea della Valle était ancore celui de Maderno. Le dessin de ce maître a un caractère étroitement technique et éxecutif. L'auteur de l'article examine des documents inédits — dessins et mémoirs comptables — qui confirment l'attribution de la façade d'aujourd'hui à Rainaldi. Les documents cités rappellent particulièrement les années dès 1661-62 à 1665. Les nouvelles sources d'archive valident dans les lignes générales les intuitions critiques de tous les écrivains, qui — par des considerations de style — réussirent à séparer la partie commencée par Maderno de celle achevée par Rainaldi.

L'EGLISE DE ST. SYRE DE STRUPPA

par A. Sulprizio

L'église, qui s'élève près de Gênes, garde presqueintact son typique organisme architectural du XI[e] siècle. En 1025 elle avait été déjà bâtie par des " magistri comacini ,,. L'A. affirme la priorité de son église contre deux bâtiments lombards, la paroisse de Sala Bolognese, de l'année 1096, et St. Ambroise de Milan. Le clocher incorporé dans le presbytère serait plus ancien que celui de St. Abonde de Côme (1013-1095), que G. T. Rivoira citait parmi les prototypes de ce genre-la.

Les travaux de rétablissement, fondés sur des élements très sûrs, ont conduit l'architect — parmi d'autres heureuses découvertes — à remplacer la tardive rose de la façade avec la fenêtre triple dont on a vérifiée la présence originaire.

QUELQUES NOTICES DOCUMENTAIRES SUR BUONTALENTI

par P. Sanpaolesi

Quelques jours avant la mort du maître (Florence, 1608) il avait été rédigé un inventaire de dessins et de modèles en bois, que l'on reporte intégralement.

La plupart des dessins durent passer dans les colléctions du Grand-Duc, dont Buontalenti avait été l'architecte. L'activité principale de B. semble avoir été l'art de l'ingénierie militaire: en effet les études des fortifications sont les plus nombreux.

Parmi les modèles, deux variantes pour la façade de S. Maria del Fiore sont rémarquables. La description d'un de ceux modèles a permis d'en identifier un autre, conservé à l'" Opera del Duomo ,, et jusqu'à présent attribué à Dosio.

D'après la notice nous donnée par Sanpaolesi on peut relever d'autres indices intéressants.

OLD MONUMENTS OF VERONA IN THE PALLADIAN DRAWINGS OF LONDON

By Giangiorgio Zorzi

The greater part of the 350 drawings of Andrea Palladio from the Burlington collection have been almost unknown in Italy until now. The exhibition in Vicenza in September 1949 offered a close view of them.

The Palladian drawings regarding the antiques are much more exact than is generally believed, and therefore their historical importance is remarkable. The great abundance of particulars and dimensions testify the accurate search and the careful working method.

The comparison, limited to the Verona monuments, points out that the Palladian Drawings are much nearer to the reality than those of Caroto.

The study of the Maestro's handwriting allows to establish a succession of periods in his life and to fix at a date before 1540 the drawings of " Porta dei Leoni ,, and of " Portoni Borsari ,, and to put between 1545 and 1550 those of the arches of Giove Ammone, of the Gavi and of the Roman Theatre.

The author dwells on the examination and description of these drawings.

Therefore, thanks to Palladio, we have a splendid and complete vision of Verona monuments, drawn with full knowledge of the technique and with such a skill that the spirit of them is alive on the drawings.

THE ORIGINS OF HOHENSTAUFEN ARCHITECTURE IN SOUTHERN ITALY AND SICILY

by Stefano Bottari

The Basilica of Murgo near Lentini, of the year 1225, presents obvious Cistercian features, while the model of Clugny does not deny itself in the Church of Trinità of Venosa.

The Hohenstaufen castles of that period were presumably constructed by the same architects who created the Basilica of Murgo. Strong stylistic and constructive parallels exist further between the said basilica and the Castle of Maniace near Syracuse. It may be inferred that the drawing of the plans of both constructions was governed by the same basic forms. The same geometric principles are then encountered again with the Castles of Augusta and Catania.

The " Torre di Federico ,, , that is Tower of Frederic, of Enna, in its present shape, is said to be a reconstruction done under King Manfred's reign in 1258. This tower differs from the above mentioned buildings; it shows the true Hohenstaufen features, as also the original parts of the Cathedral of Enna dating from the first decade of the 14th century.

The close relation between Cistercian and Hohenstaufen architecture is clearly recognizable.

Regarding the origins of Hohenstaufen architecture in Sicily there is, beside the Cistercian one, also an " Imperial ,, theory according to which Frederic II, who was also a master of architecture, is the author of new forms.

On the other hand, in any attempt to analyze the Hohenstaufen style must not be overlooked the contribution of the men building the castles and thereby of the Mohammedan traditions. In the elementary lines of the ground plan these castles agree with the Mohammedan field fortifications which in their turn were of Persian origin and very similar to the Byzantine " castrum ,,. Also the existence of cylindrical towers is common to both architectures.

In explaining the origin of the Hohenstaufen architecture of Sicily one should therefore consider not only the Cistercian way of building but also that of the Arabs. The contribution given by the Mohammedans to the culture of that period is not limited to the field of science, but also extends to the art of building. The only synthesis however, that can be found between the Cistercian and Arabian architectures is that of the Hohenstaufen era in the extreme South of Italy.

THE AUTHOR OF THE FAÇADE OF SANT'ANDREA DELLA VALLE

by Furio Fasolo

We know from Baglione that until 1624 the project to be executed was the one drawn up by Maderno. His drawing is strictly technical and constructive, though it was never executed. The author examines unpublished documents, accounts and handwritings confirming the rightness of the attribution of the actual façade to Rainaldi. The said documents refer mainly to the years 1661–62 up to 1665 and corroborate in a general way the critical intuitions of those scholars who, as a result of the comparison of styles, succeeded in separating the parts begun by Maderno from those completed by Rainaldi.

THE CHURCH OF SAN SIRO DI STRUPPA

by A. Sulprizio

This church in the neighbourhood of Genoa preserves almost intact its typical architectural framework dating from the 11th century.

In 1025 it had already been erected by builders of Como.

The author claims that this church is still older than two other venerable Lombard buildings, the Parish Church of Sala Bolognese of the year 1096, and St. Ambrose of Milano.

The belltower incorporated into the presbytery is also claimed to be older than the one of Sant'Abbondio of Como (1013–1095) which is mentioned by Rivoira as one of the most typical examples of this type of building.

In the course of the various renovation works based on very sure findings, the heavy rosette of the façade has been replaced by a triforium the presence of which in the original church could be ascertained.

DOCUMENTARY NOTES ON BUONTALENTI

by P. Sanpaolesi

A few days before the master's death in Florence in 1608 an inventary of his drawings and wood models was compiled which is reprinted entirely. A large part of the drawings were to pass to the Grand Duke's collections, and it is recalled that Buontalenti was also his architect. The master's main activity, however, was dedicated to military engineering, and in his works the studies on fortifications occupy a broad space. Among the models are to be noted two solutions for the façade of Santa Maria del Fiore. The description of one of them helped to identify a small model conserved in the Dome that was formerly attributed to Dosio. Sanpaolesi's notes contain some more interesting observations.

DIE LONDONER PALLADIO-ZEICHNUNGEN DIE SICH AUF DIE VERONESER ALTERTÜMER BEZIEHEN

von Giangiorgio Zorzi.

Die meisten der 350 Zeichnungen des Andrea Palladio aus der Sammlung Burlington waren bisher in Italien so gut wie unbekannt. Die im September 1949 in Vicenza veranstaltete Ausstellung gestattete endlich eine genauere Pürfung.

Die Zeichnungen Palladios, die die alten Baudenkmäler Veronas wiedergeben, sind wesentlich exakter als man im allgemeinen glaubte, weswegen ihre geschichtliche Bedeuting bemerkenswert ist. Die Reichaltigkeit an Einzelheiten und an Massen beweist sorgfältiges Studium und gewissenhafte Arbeitsmethode.

Ein sich auf die Veroneser Altertumer beschränkender Vergleich beweist, dass Palladios Zeichnungen sehr viel wahrheitsgetreuer sind als jene des Caroto.

Eine Untersuchung der Handschrift des Meisters gestattet es, die Zeichnungen der " Porta dei Leoni ,, und der " Portoni Borsari ,, in die Zeit vor 1540 zu datieren, während diejenigen des Jupiter Ammon–Bogens, des Gavi–Bogens und des Römischen Theaters in die Zeit zwischen 1545 und 1550 anzusetzen sind.

Diese letzteren sind von ganz besonderer Bedeutung.

Die erste Zeichnung (Abb. 1) weicht stark von der Rekonstruktion ab, die Caroto ausgeführt hatte: der Reichtum an Details und an Angaben der Masstäbe lässt die Darstellung Palladios (Abb. 2–5) weitaus zuverlässiger erscheinen.

Die Zeichnungen des Römischen Theaters (Abb. 7–11), die vollständiger und genauer sind als die des Caroto, beweisen überdies auf Grund der unleugbaren Ähnlichkeit, dass Carotos Rekonstruktion doch nicht so phantastisch sein konnte, wie P. Marconi meinte. Vielmehr musste sie sich auf sichere archäologische Grundlagen stützen. Die in den Abb. 10, 11 und 12 wiedergegebenen Zeichnungen vervollständigen unsere topographischen Kenntnisse, da sie einige wichtige Elemente beifügen, so z. B. das Vorhandensein einer zweiten Brücke und eines engen Durchgangs zwischen dem Flussufer uns dem Theater, ferner die Wiedergabe von Gebäuden, die sich oberhalb des Theaterhalbkreises bis zum Gipfel.

Palladio haben wir also einen hervorragenden und erschöpfenden Überblick über die Altertümer Veronas zu verdanken, die er mit vollem Verständnis für ihre Technik und mit einer Geschicklichkeit aufzeichnete, mit der es ihm gelang, den Geist jener Denkmäler aufs Lebendigste wiederzugeben.

DIE URSPRÜNGE DER HOHENSTAUFISCHEN ARCHITEKTUR IN SÜDITALIEN UND SIZILIEN

von Stefano Bottari

Die aus dem Jahr 1225 stammende Basilika in Murgo bei Lentini weist klare zisterzienische Züge auf, während bei der Trinità–Kirche von Venosa das Vorbild von Clugny zu erkennen ist.

Die Hohenstaufenburgen aus jener Epoche sind vermutlich von den gleichen Baumeistern erbaut worden, die die Basilika von Murgo schufen. Strenge stilistische und bauliche Parallelen bestehen ferner zwischen der Basilika und der Burg Maniace bei Syrakus. Es darf angenommen werden, dass ein und dieselben Grundformen den Entwurf der Pläne beider Bauwerke bestimmten. In den Burgen von Augusta und Catania sind die gleichen geometrischen Prinzipien wieder anzutreffen.

Der " Torre di Federico ,,, d. h. Friedrichsturm in Enna soll in seiner heutigen Form eine unter König Manfred im Jahr 1258 vorgenommene Rekonstruktion sein. Die Anlage des Turmes weicht von der ovengenannter Bauwerke ab. In ihm sind die eigentlichen hohenstaufischen Züge zu erkennen wie in den ursprünglichen Teilen der Kathedrale von Enna, die aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts stammt.

Die Verwandtschaft zwischen der zisterziensischen Architektur und der Hohenstaufenburgen ist klar und

unverkennbar. Bezüglich des Ursprungs der hohenstaufischen Architektur in Sizilien besteht neben dieser zisterziensischen Theorie noch eine " kaiserliche „ Theorie, nach der Friedrich II. als Architekt neur Formen geschaffen hat.

Es darf aber andererseits auch nicht der Beitrag der einfachen Werkleute und damit der mohammedanischen Traditionen zu dem Stil der hohenstaufischen Burgen übersehen werden.

In den Hauptlinien des Grundrisses stimmen diese mit den mohammedanischen Befestigungswerken überein, die ihrerseits von Persien her bestimmt waren und dem byzantinischen " Castrum „ seher ähnlich waren. Auch die kreisrunden Türme sind beiden Architekturen gemeinsam.

Bei der Erforschung des Ursprungs der hohenstaufischen Architektur in Sizilien muss daher nicht nur die Baukultur der Zisterzienser ins Auge gefasst werden, sondern auch die der Araber. Dieser Beitrag der Mohammedaner zur Baukunst jener Epoche stellt sich ihrem Beitrag zu den Wissenschaften zur Seite. Eine Synthese der beiden genannten Elemente ist in der Geschichte der Baukunst nur in der Hohenstaufenzeit und im äussersten Süden Italiens anzutreffen.

DER URHEBER DER FASSADE VON S. ANDREA DELLA VALLE

von Furio Fasolo

Madernos Zeichnung ist ein nicht ausgeführtes Projekt, hat jedoch streng technischen Charakter mit genauen Angaben für seine Ausführung. Durch Baglione wissen wir, dass bis zum Jahre 1642 das zur Ausführung bestimmte Projekt eben dasjenige des Maderno war.

Der Autor prüft ferner unveröffentlichte Urkunden von Berechnungen und Zeichnungen, welche die Zuschreibung der heutigen Fassade als Werk des Rainaldi bestätigen.

Die angeführten Urkunden beziehen sich vornehmlich auf die Jahre 1661, 1662 und 1665. Die neueren Archivquellen bestätigen in ihren Grundlinien die kritischen Untersuchungen jener Forscher, denen es auf Grund von Stilvergleichen gelang, den von Maderno begonnenen Bau von jenem zu urterscheiden, den später Rainaldi vollendet hat.

DIE KIRCHE S. SIRO IN STRUPPA

von A. Sulprizio

Die in der Nähe von Genua liegende Kirche bewahrt in fast unberührtem Zustand das für das XI. Jahrhundert charakteristische Bauskelett. Im Jahre 1025 war sie bereits errichtet worden als Bau der " Maestri comacini „.

Der Verfasser besteht darauf, dass diese Kirche früher entstanden sein muss als zwei andere Gebäude der lombardischen Architektur, und zwar die Pfarrkirche von Sala Bolognese (aus dem Jahre 1096) und S. Ambrogio in Mailand.

Der in den Chor eingebaute Glockenturm soll noch früher errichtet worden sein als jener von S. Abbondio in Como (1013–1095), den Rivoira als Urbild seiner Art betrachtete.

Die Arbeiten der Wiederinstandsetzung, die sich auf durchaus sichere Elemente stützen, haben unter anderem dahin geführt, die späte Fensterrose der Fassade durch die ursprüngliche dreibogige Lichtöffnung zu ersetzen, deren Vorhandensein mit Sicherheit festgestellt werden konnte.

URKUNDLICHE MITTEILUNGEN ÜBER BUONTALENTI

von P. Sanpaolesi

Wenige Tage vor dem im Jahre 1608 in Florenz erfolgten Tode des Meisters war ein Verzeichnis seiner Zeichnungen und Holzmodelle aufsstellt worden, sas vollständig wiedergegeben wird.

Ein grosser Teil dieser Zeichnungen gelangte in die Sammlungen des Grossherzogs von Toskana, dessen Architekt Buontalenti gewesen war.

Die besondere Tätigkeit Buontalentis scheint die Militärarchitektur gewesen zu sein, denn tatsächlich liegen zahlreiche Studien von Befestigungen vor.

Unter den Modellen sind vor allem zwei Lösungen für die Fassade des Doms von Florenz bemerkenswert. Die Beschreibung der einen dieser Lösungen hat dazu geführt, das in der Opera del Duomo erhaltene kleine Modell, das bisher dem Dosio zugeschrieben wurde, zu identifizieren.

Fernerhin werden noch andere interessante Zeugnisse der Tätigkeit Buontalentis in der Mitteilung des Sanpaolesi erwähnt.